

Text siehe Seite 9

Wolfgang Horn

Die Dresdner Hofkirchenmusik 1720–1745

Studien
zu ihren Voraussetzungen
und ihrem Repertoire

Bärenreiter
Kassel Basel London New York

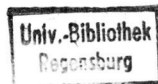
Carus-Verlag
Stuttgart

1987

73/10833

73/LQ 80500 D 773

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft D21



v

6420488

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Horn, Wolfgang:

Die Dresdner Hofkirchenmusik 1720-1745:

Studien zu ihren Voraussetzungen und ihrem Repertoire / Wolfgang Horn. -

Stuttgart: Carus-Verlag;

Kassel; Basel; London; New York: Bärenreiter, 1987.

ISBN 3-7618-0889-5

Gemeinschaftliche Ausgabe:

Carus-Verlag, Stuttgart (Bestell-Nr. 60.001)

und

Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG

Kassel · Basel · London · New York

© 1987 Carus-Verlag, Stuttgart

Alle Rechte vorbehalten / Printed in Germany

ISBN 3-7618-0889-5 (Bärenreiter)

Meinen Eltern

Die innerste Besonderheit einer Erscheinung wird sich all unsern Bemühungen, sie aus sozialen, ökonomischen, politischen oder geistigen Ursachen abzuleiten, immer entziehen. Der Geschichtsforscher kennt am Ende kaum mehr Ursachen, sondern nur Voraussetzungen, von denen aus er sein Verständnis gestalten und seine Schlußfolgerungen aufbauen kann.

Johan Huizinga

Inhalt

Verzeichnis der Notenbeispiele	8	
Verzeichnis der Abbildungen	9	
Abkürzungen	10	
Vorwort	11	
I. Der Katholizismus am Dresdner Hof. Zur Landes- und Religionsgeschichte		
Kursachsens 1697–1745	13	
1. Literatur	13	
2. Kursachsen und die polnische Königswahl 1697	15	
3. Politische Konsequenzen: Kirchenregiment, Corpus Evangelicorum, Stände	16	
4. Der Nordische Krieg und der Frieden von Altranstädt 1706	18	
5. Die Einrichtung der katholischen Kapelle im Dresdner Hoftheater 1708	19	
6. Die Wende im Nordischen Krieg 1709	21	
7. Die Konversion des Kurprinzen 1712/1717	21	
8. Der Reiseweg des Kurprinzen 1711–1719	23	
9. Die Empörung der sächsischen Protestanten 1717–1718	24	
10. Das sächsisch-habsburgische Eheprojekt	26	
11. Der Tod Augusts des Starken und der Kampf um die polnische Thronfolge 1733–1736 ..	29	
12. Die Schlesischen Kriege 1740–1745	31	
II. Gottesdienst und Kirchenmusik: Institutionen und Personal		32
1. Der katholische Gottesdienst vor 1708	32	
2. „Reglements du Roi pour l'Eglise et Chapelle Royale, ouverte aux Catholiques“, 1708	34	
3. Die Kapellknaben	37	
4. Das Engagement des Kapellmeisters Heinichen und das Oratorium „La Pace di Kamberg“, Venedig 1716	40	
5. Antonio Lotti und die „Phonasci Itali“ 1717–1719	48	
6. Lottis Abreise 1719 und das vorläufige Ende der Oper 1720	50	
7. Der Kontrabassist Jan Dismas Zelenka	52	

III. Die Dresdner Hofkirchenmusik unter der Leitung von Johann David Heinichen (1683–1729) und Jan Dismas Zelenka (1679–1745)	59
A. Die Ära Heinichen/Zelenka.....	59
1. Zur Chronologie	59
2. Die Dresdner Quellenbestände.....	64
B. Die Eigenkompositionen.....	66
1. Vorspiel: bis 1720	68
2. Blütezeit: 1721–1729	71
3. Interregnum: 1729–1734.....	88
4. Zelenkas allmählicher Rückzug: 1735–1745	93
C. Fremde Kompositionen: Das a-cappella-Repertoire	95
1. Die Werke	95
a. Messen Palestrinas.....	95
b. Offertorien und Motetten	96
c. Miserere in falsobordone	106
2. Die praktische Einrichtung der a-cappella-Werke	109
D. Fremde Kompositionen: Das zeitgenössische Repertoire.....	119
1. Heinichens Bestände.....	122
a. Caldaras „Missa di Toson“	122
b. Die übrigen Quellen.....	124
2. Zelenkas Bestände.....	128
a. Kleinere Kirchenwerke	128
b. Die Messen aus Zelenkas Inventar	149
Fux, Reutter, Oettl, Reinhardt (153) – Poppe, Reichenauer (158) – Antonio Caldara	
(160) – Francesco Conti (166) – Antonio Lotti (173) – Baliani, Bioni (175) – A. Scar-	
latti, Mancini, Sarri, Durante (176) – Johann Gottlob Harrer (181) – Fasch, Eberlin,	
Breunich, Teller (verlorene Quellen) (184) – „Giovanni Pisani“ (185)	
3. Zum Umfang der Messen am Beispiel des Gloria	190
4. Zur Instrumentalbesetzung und zur Einrichtung der Werke.....	194
 Schluß	 204

Quellen- und Literaturverzeichnis	207
1. Inventare, Archivalien und andere nichtmusikalische Quellen.....	207
2. Ausgaben und Faksimilia.....	207
3. Älteres Musikschrifttum.....	208
4. Musikwissenschaftliche Literatur	209
5. Andere Literatur	214

Register.....	217
1. Namen, Orte, Sachen.....	217
2. Werke und Quellen	226

Verzeichnis der Notenbeispiele

Bsp. 1 und 2: ZELENA, Immisit Dominus pestilentiam, Z 58 (1709), Mus. 2358-D-75; Recordare Domine testamenti tui, Ut dum tibi devotus existit	57
Bsp. 3: BUZ, Missa Delicta juventutis meae, Mus. 2834-D-1; Kyrie	63
Bsp. 4: PALESTRINA (?), Miserere, Mus. 2-E-12	107
Bsp. 5: LISZT, Miserere d'après Palestrina (aus den „Harmonies poétiques et religieuses“)	107
Bsp. 6: ALLEGRI, Miserere, Mus. 2-E-12 (Autograph Zelenka)	108
Bsp. 7: PALESTRINA, Veritas mea, T. 45–50, nach GA IX, 190 und Mus. 997-D-39	115
Bsp. 8: PALESTRINA, Veritas mea, T. 8–12, nach GA IX, 190 und Mus. 997-D-39	115
Bsp. 9: PALESTRINA, Perfice gressus meos, T. 28–30, nach GA IX, 48 und Mus. 997-D-37	116
Bsp. 10: ZELENA, Änderungshinweise für den Tenor-Quintus-Bereich im Gloria der Missa Eripe me de inimicis meis von PALESTRINA (GA XIII, 59; die Vorlage der Umschrift liegt der Dresdner Partitur Mus. 997-D-26 bei)	117
Bsp. 11: CALDARA, Missa di Toson, D-brd B Mus. ms. 2730	123
Bsp. 12: BORRI, Beatus vir (Ps. 111), Mus. 2059-D-1	131
Bsp. 13: COZZI, Beatus vir (Ps. 111), T. 19–44, Mus. 1487-E-1	132
Bsp. 14: FABRI, Laudate Dominum (Ps. 116), Mus. 2720-E-1,4; Sicut erat – Amen	133
Bsp. 15: FISCHER, De profundis (Ps. 129), Mus. 1865-D-3 (= op. III, Nr. 15)	134
Bsp. 16: FOSCHI, Laetatus sum (Ps. 121), Mus. 1900-E-1; Gloria Patri	135
Bsp. 17: KOLBERER, Miserere (Ps. 50) c-Moll, Mus. 2251-E-2; Gloria Patri	139
Bsp. 18: NEGRI, Laudate pueri (Ps. 112), Mus. 2883-D-1; Quis sicut Dominus	140
Bsp. 19: NOVARI, Beatus vir (Ps. 111), Mus. 3613-D-1; Gloria Patri	141
Bsp. 20: NOVARI, Magnificat, Mus. 3613-E-1; Quia respexit	141
Bsp. 21: NOVAK, O! sacrum convivium, Mus. 3847-D-1	142
Bsp. 22: VILLICUS, Salve Regina, Mus. 2820-E-1	145
Bsp. 23: ZEILER, Regina coeli, Mus. 3158-E-13	148
Bsp. 24–28: POPPE, Messe Nr. 58, Mus. 3610-D-1; Kyrie I, Christe, Kyrie II; REICHENAUER, Messe Nr. 63, Mus. 2494-D-2; Christe, Domine Deus (T. 7–14)	159
Bsp. 29: CALDARA, Messe Nr. 37, Mus. 2170-D-14; Kyrie	162
Bsp. 30 und 31: CALDARA, Messe Nr. 18, Mus. 2170-D-9; Qui tollis peccata mundi (T. 1–8), Agnus Dei (T. 1–8)	166
Bsp. 32–40: CONTI, Missa con Trombe, Mus. 2367-D-1; 1) Kyrie I (Nr. 1, T. 1–7), 2) Laudamus te (Nr. 5, T. 18–22), 3) Gratias agimus tibi (Nr. 6, T. 39–47), 4) Domine Deus, Rex coelestis (Nr. 7, T. 1–10), 5) Domine Fili (Nr. 8, T. 1–7), 6) Qui tollis (Nr. 10, T. 47–65), 7) dasselbe (T. 1–3), 8) Pleni sunt coeli (Nr. 21, T. 1–5), 9) Dona nobis pacem (Nr. 26, T. 41–45)	168
Bsp. 41: LOTTI, Messe Nr. 30, Mus. 2159-D-4; Gloria in excelsis Deo (T. 1–10 und 16–20)	174
Bsp. 42–44: SARRI, Messe Nr. 40, nach Mus. 2358-D-42; Kyrie (T. 11–15), Gloria in excelsis Deo (T. 24–38), Domine Deus (T. 55–67)	177
Bsp. 45: DURANTE, Messe Nr. 11, Mus. 2397-D-10; Gloria in excelsis Deo (T. 1–9)	180
Bsp. 46: DURANTE, Messa à Cinque Voci, Mus. 2397-D-1; Quoniam (T. 1–11; von ZELENA geschrieben)	181
Bsp. 47: HARRER, Messe Nr. 65, Mus. 2740-D-2; Christe (T. 28–41)	182
Bsp. 48: ZELENA, Missa Eucharistica, Z 15 (1733); Christe (T. 35–45)	182
Bsp. 49 und 50: HARRER, Messe Nr. 65, Kyrie II (zugleich Dona nobis pacem, T. 1–5); ZELENA, Missa Charitatis, Z 10 (um 1727); Dona nobis pacem (T. 1–4)	182
Bsp. 51: PISANI, Missa, Mus. 2500-D-1; Gratias agimus tibi (T. 1–11)	186
Bsp. 52: PISANI, Missa, Mus. 2500-D-1; Amen (T. 1–36)	186
Bsp. 53: PISANI, Missa, Mus. 2500-D-1; Agnus Dei (T. 1–7)	187

Bsp. 54: PISANI, Missa, Mus. 2500-D-1; Kyrie (T. 1-4)	188
Bsp. 55: PISANI, Missa, Mus. 2500-D-1; Gloria in excelsis Deo (T. 1-8)	188
Bsp. 56: PISANI, Missa, Mus. 2500-D-1; Domine Deus (T. 1-8)	188
Bsp. 57: REUTTER d. J., Missa brevissima Sancti Floriani, Mus. 2979-D-5; Gloria	194
Bsp. 58: HEINICHEN, Magnificat F-Dur (Kurzfassung), Partitur: Mus. 2398-D-22a, Stimmen: Mus. 2398-E-510; Fecit potentiam (T. 29-34)	196
Bsp. 59: HEINICHEN, Magnificat A-Dur, Mus. 2398-D-21, Sicut erat (T. 20-25)	197
Bsp. 60: DURANTE, Messa à Cinque Voci, Mus. 2397-D-1; Kyrie (T. 1-9)	199
Bsp. 61: CALDARA, Messe Nr. 23, Mus. 2170-D-13; Et incarnatus est	199
Bsp. 62: REINHARDT, Messe Nr. 61, Mus. 2793-D-1; Credo (T. 1-6)	201
Bsp. 63: BALIANI, Messe Nr. 54, Mus. 2243-D-1; Kyrie (T. 22-27)	202
Bsp. 64: BALIANI, Messe Nr. 54, Mus. 2243-D-1; Amen (Schlußakte)	203

Verzeichnis der Abbildungen

Abb. 1 (Frontispiz gegenüber dem Titelblatt): Innenansicht der „Hofkirche im Theater“, 1719. Die im Jahre 1708 geweihte katholische Schloßkapelle zu Dresden im ehemaligen Hoftheater (erbaut 1664-1667). Der Stich wurde anlässlich der Vermählungsfeierlichkeiten des Jahres 1719 im Rahmen eines großen Tafelwerkes angefertigt (Recueil des dessins et gravures représentant les solemnités du mariage ... en 1719, Dresden, Kupferstichkabinett, Sax. Top. C. a 200; Abbildung mit freundlicher Genehmigung). Die Bildunterschrift lautet in deutscher Übersetzung: „Innenansicht der Königlichen Kapelle im Dresdner Schloß, wo man soeben das Te Deum gesungen hat und nun Dank sagt für die Ankunft ihrer Königlichen Hoheiten“. In der Loge links über dem Altarraum befindet sich August der Starke, in den rechten Logen sind sein Sohn Friedrich August II. und dessen Gemahlin Maria Josepha aus dem Hause Habsburg zu sehen. Auf den Seitengalerien links und rechts im Vordergrund stehen die Hoftrompeter, denen sich jeweils ein Pauker (anscheinend nur mit einer einzelnen Pauke) zugesellt. Chor und Orchester sind nicht zu sehen; vermutlich standen sie auf der hinteren Empore, von der aus auch der vorliegende Stich „aufgenommen“ wurde.	
Abb. 2: HEINICHEN, Missa F-Dur (M 3; November 1722), Kyrie; Mus. 2398-D-12 (Autograph)	72
Abb. 3: ZELENSKA, Missa Sancti Josephi (Z 14; wohl 1732), Quoniam tu solus Sanctus, Mus. 2358-D-43 (Autograph)	91
Abb. 4: PALESTRINA, Missa Eripe me de inimicis meis (4. Messenbuch; GA XIII), Credo; Mus. 997-D-26 (Partitur von der Hand des Kopisten Troyer mit Zusätzen Zelenkas)	96
Abb. 5: ZELENSKA, Liste mit Namen von Komponisten des 16. Jahrhunderts; Mus. 2358-E-1	102
Abb. 6: PALESTRINA, Offertorium „Perfice gressus meos“ (GA IX, 48); „Tenore“ und „Organo“ aus dem Dresdner Stim- mensatz Mus. 997-D-37 von der Hand des Kopisten Personè	112
Abb. 7: FASCH, Missa seconda F-Dur, Kyrie; Mus. 2423-D-2 (Autograph Fasch [?] mit Zusätzen Heinichens)	126
Abb. 8: HÄNDEL, Arie der Erissena: „Son confusa pastorella“ aus der Oper „Poro“ mit dem von Zelenka unterlegten Paro- dietext „Huc pastores properate“; Mus. 2410-D-66a (Notentext von der Hand eines unbekannten Kopisten)	137
Abb. 9: VIVALDI, Motetto „Sum in medio tempestatum“ (RV 632); Mus. 2389-E-1 (Autograph Vivaldi)	146
Abb. 10: FUX, Alma Redemptoris Mater (K. 187); Mus. 2130-E-1 (Autograph Fux)	156
Abb. 11: CALDARA, Missa Vix orimur, morimur, Beginn des Credo; Mus. 2170-D-13 (Partitur von der Hand Troyers mit Zusätzen Zelenkas)	161
Abb. 12: CALDARA, Missa Divi Xaverii, Qui sedes und Agnus Dei I; Mus. 2170-D-9 (Partitur eines unbekannten Kopisten mit hohem Schriftanteil Zelenkas)	165
Abb. 13: CONTI, Missa Mirabilium Dei, Et vitam venturi saeculi; Mus. 2367-D-2 (Partitur von der Hand Troyers mit Zusät- zen Zelenkas)	172
Abb. 14: HARRER, Miserere c-Moll, Kleine Doxologie; Mus. 2740-E-1 (Autograph Harrer, beendet von Zelenka)	183

Abkürzungen

A. Bibliographische Abkürzungen

(Weitere Kurztitel im Literaturverzeichnis am Schluß der Arbeit; allgemein gebräuchliche Abkürzungen werden nur dort erwähnt. Siehe zu den Siglen auch S. 130 f., S. 191 und S. 227)

- Dok.: Zelenka-Dokumentation. Quellen und Materialien, in Verbindung mit Ortrun Landmann und Wolfgang Reich vorgelegt von Wolfgang Horn und Thomas Kohlhasse, masch. Ms. (erscheint voraussichtlich 1988 im Druck)
- Eitner: Robert Eitner, Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten (usw.), 10 Bände, Leipzig 1900 ff.
- Fétis: François-Joseph Fétis, Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique, 8 Bände, Brüssel 1835 ff.
- Fürstenau II: Moritz Fürstenau, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden, Zweiter Theil, Dresden 1862
- GL: Ernst Ludwig Gerber, Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler, 2 Bände, Leipzig 1790-1792
- GNL: Ernst Ludwig Gerber, Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, 4 Bände, Leipzig 1812-1814
- H: Günter Hausswald, Johann David Heinichens Instrumentalwerke, Diss. Leipzig 1937 (gedruckt: Dresden 1937; H ist die Sigle für das Verzeichnis von Heinichens Instrumentalkompositionen)
- HMD: Historia Missionis Societatis Jesu Dresdae in Saxonia ab Anno Salutis 1708^{vo} (hs. Quelle)
- HStCal: Königl. Polnischer und Churfürstl. Sächsischer Hof- und Staats-Calender (Dresden, 1728 ff.; Exemplare der Jgg. 1729 ff. in der Sächsischen Landesbibliothek)
- Inv.: Jan Dismas Zelenka, Inventarium rerum Musicarum Variorum Authorum Ecclesiae servientium (Verzeichnis von der Hand Zelenkas im Besitz der Sächsischen Landesbibliothek). Im Verlauf der Arbeit wird mit dieser Sigle auf die Auswertung des Inventars in Dok. Teil I verwiesen.
- M: Eberhard Schmitz, Die Messen Johann David Heinichens, Diss. Hamburg 1967 (M ist die Sigle für das Verzeichnis von Heinichens Messen)
- NASG: Neues Archiv für Sächsische Geschichte und Altertumskunde, 63 Bände, 1880-1942
- NGr: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 20 Bände, London 1980
- S: Gustav Adolph Seibel, Das Leben des ... Johann David Heinichen nebst ... thematischem Katalog seiner Werke, Diss. Leipzig 1913
- Z, ZWV: Jan Dismas Zelenka. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke, zusammengestellt von Wolfgang Reich, Dresden 1985 (Die einzelnen Werke Zelenkas werden in der vorliegenden Arbeit lediglich mit der Sigle Z zitiert; ZWV meint stets das Verzeichnis als solches.)

B. Instrumente

Tr	Tromba	T	Tenore
Timp	Timpani	B	Basso
Fl	Flauto	Bc	Basso continuo
Ob	Oboe	Vc	Violoncello
Vi	Violino	Cb	Contrabbasso
Va (Ve)	Viola (Plural: Viole)	Fg	Fagotto
C bzw. S	Canto bzw. Soprano	Org	Organo
A	Alto		

Vorwort

Die hier vorgelegte Arbeit bildet den ersten Teil von Studien des Verfassers zur Geschichte der Dresdner Hofkirchenmusik in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Ausgangspunkt dieser Studien war die Beschäftigung mit der Musik Jan Dismas Zelenkas, insbesondere seinen Messen. Es hat sich bald gezeigt, daß das Ziel, dem Komponisten Zelenka näherzukommen, nicht erreicht werden kann ohne die vorhergehende Erhellung der Verhältnisse, mit denen Zelenkas Wirken und seine Werke untrennbar verflochten sind.

Die vorliegende Arbeit untersucht zunächst die kursächsische Landes- und Religionsgeschichte, soweit sie im Rahmen einer musikgeschichtlichen Arbeit von Belang ist, sodann die Organisation der Kirchenmusik bei Hofe und schließlich den Bestand an Kirchenwerken, die der Kapellmeister Johann David Heinichen, dessen Gestalt im Verlaufe der Arbeit wohl schärfere Konturen gewinnt, und der Kontrabassist und spätere „Kirchen-Compositeur“ Jan Dismas Zelenka im katholischen Dresdner Hofgottesdienst aufgeführt haben. Die Arbeiten für den zweiten Teil dieser Studien sind praktisch abgeschlossen; der Verfasser hofft, den Band über den Komponisten Jan Dismas Zelenka in absehbarer Zeit vorlegen zu können.

Eine Arbeit über die Dresdner Hofkirchenmusik ist eine Arbeit mit den zeitgenössischen Quellen der Sächsischen Landesbibliothek Dresden. Der Bibliotheksleitung ist für ihr stets großzügig gewährtes Entgegenkommen herzlich zu danken. Der tätigen Förderung und beständigen Anteilnahme von Frau Dr. Ortrun Landmann und Dr. Wolfgang Reich in Dresden sowie Dr. Thomas Kohlhase in Tübingen verdanke ich die Ermutigung und die Möglichkeit, die Studien im geplanten Umfang durchzuführen und abzuschließen. Dem „Erbe deutscher Musik“ ist zu danken für die Schaffung der finanziellen Grundlage, die den Aufbau eines umfassenden Mikrofilmarchivs der einschlägigen Dresdner Quellen ermöglichte, die damit wie in einer Handbibliothek zur Verfügung standen. Mit den Originalen und insbesondere auch den Katalogen der Sächsischen Landesbibliothek konnte der Verfasser bei Aufenthalten in Dresden in den Jahren 1983 und 1984 unter den großzügigsten Bedingungen arbeiten.

Herrn Prof. Dr. Ulrich Siegele bin ich für etliche kritische Anmerkungen und weiterführende Hinweise zu Dank verbunden.

Schließlich danke ich meinem verehrten Doktorvater Prof. Dr. Georg von Dadelsen, dem ich von Beginn meines Studiums an vielfältige Anregungen sowie hilfreiche (und zuweilen nötige) Ermunterung verdanke.

Die vorliegende Arbeit wurde im Sommersemester 1986 von der Fakultät für Kulturwissenschaften der Eberhard-Karls-Universität Tübingen als Dissertation angenommen.

I. Der Katholizismus am Dresdner Hof.

Zur Landes- und Religionsgeschichte Kursachsens in den Jahren 1697 – 1745

Sachsen war das Land, in dem Martin Luther gelebt und gelehrt hat. Kurfürst Friedrich der Weise (1486–1525) gewährte ihm Schutz und Asyl in Zeiten der Bedrängnis. Friedrich war, wie auch noch seine beiden Nachfolger, ein Sproß der ernestinischen Linie des Hauses Wettin, die seit der Teilung der sächsischen Lande im Jahre 1485 neben der albertinischen Linie bestand.¹ Die Kurwürde ging 1547 an die Albertiner über, bei denen sie fortan verblieb. Zunächst residierten die albertinischen Kurfürsten noch in Torgau, bald aber wurde Dresden die Metropole der albertinischen Erblande. Die sächsischen Kurfürsten galten lange Zeit als die legitimen Führer des deutschen Protestantismus. Als im Anschluß an den Westfälischen Frieden von 1648 das Corpus Evangelicorum, eine Vereinigung der protestantischen Reichsstände, geschaffen wurde, war es nur folgerichtig, daß die Leitung dieses Gremiums dem kursächsischen Herrscher und seinen Nachfolgern übertragen wurde.

In Sachsen schufen Heinrich Schütz und Johann Sebastian Bach ihre Werke für den evangelisch-lutherischen Gottesdienst. Schütz war lange Jahre Hofkapellmeister in Dresden gewesen, Bach war seit 1723 Thomaskantor in der kursächsischen Messestadt Leipzig. Im Zuge seiner zuletzt erfolgreichen Bemühungen um die polnische Königskrone konvertierte der sächsische Kurfürst August der Starke im Jahre 1697 zum Katholizismus. Dadurch kam es nicht eigentlich zu einer Glaubensspaltung; vielmehr hatte sich der Herrscher durch seinen einsamen Schritt vom Glauben seiner Familie und seiner Untertanen entfernt. Aus dieser Situation erwuchsen Spannungen, die die sächsische Politik, aber auch die höfische Musikkultur über lange Jahre prägten. Denn der alte Grundsatz „cujus regio, ejus religio“ galt schon lange nicht mehr. Im Gegenteil war der Protestantismus in Sachsen so stark, daß es ein Vierteljahrhundert dauerte, bis sich der Katholizismus wenigstens im engeren Bereich des Hofes stabilisieren konnte. Ohne die Berücksichtigung der äußeren politischen Umstände läßt sich die Entwicklung der katholischen Kirchenmusik am Dresdner Hof nicht darstellen. Die Formel: „1697. In Dresden beginnt die Vorherrschaft italienischer (katholischer) Kirchenmusik“², ist auch für eine erste Orientierung zu grob.

1. Literatur

In diesem Abschnitt sind nur die wichtigsten Arbeiten aufgeführt. Literatur zu speziellen Problemen der Landes-, Religions- und Musikgeschichte Sachsens wird in den Fußnoten zum fortlaufenden Text zitiert.

Der folgende Überblick orientiert sich in den Grundzügen an den drei großen älteren Gesamtdarstellungen der sächsischen Landesgeschichte: C. *Gretschel*, Geschichte des Sächsischen Volkes und Staates, Zweiter Band, Leipzig o. J., Dritter Band, fortgesetzt von Friedrich *Bülau*, Leipzig 1853; C. W. *Böttiger*, Geschichte des Kurstaates und Königreiches Sachsen, Zweiter Band: Von der Mitte des sechzehnten bis zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts, Zweite Auflage, bearbeitet von Theodor *Fla-the*, Gotha 1870 (Erste Auflage 1831) sowie Rudolf *Kötzschke*, Hellmut *Kretzschmar*, Sächsische Geschichte. Werden und Wandlungen eines Deutschen Stammes und seiner Heimat im Rahmen der

¹ Der Kern der ernestinischen Lande lag in Thüringen, den Kern des albertinischen Teils bildete das Meißner Gebiet.

² Arnold SCHERING, Tabellen zur Musikgeschichte. Ein Hilfsbuch beim Studium der Musikgeschichte. Fünfte Auflage, bis zur Gegenwart ergänzt von Hans Joachim MOSER, Wiesbaden 1962, S. 52.

Deutschen Geschichte, Zweiter Band: H. Kretschmar, Geschichte der Neuzeit seit der Mitte des 16. Jahrhunderts, Dresden 1935 (Nachdruck in einem Band Frankfurt/Main 1965; das Werk bibliographiert die ältere Literatur, ist aber in der Darstellung wesentlich knapper als die zuerst genannten älteren Standardwerke). Die neuere Literatur (darunter nur wenige Titel, die unser Thema berühren) verzeichnen und kommentieren Th. Klein, Hans K. Schulze, Herbert Wolf, Literatur zur geschichtlichen Landeskunde Sachsens, in: Blätter für deutsche Landesgeschichte, hg. von O. Renkhoff, 102. Jg., 1966, S. 391–508.

Mit August dem Starken hat sich vor allem Paul Haake eingehend beschäftigt: Paul Haake, August der Starke, Berlin und Leipzig 1926; ders., Christiane Eberhardine und August der Starke. Eine Ehe tragödie, Dresden 1930 (wichtig wegen der Zitate aus den „Hofjournalen“ um 1705).

Für das Studium der politischen Geschichte ist die Darstellung von Cornelius Gurlitt, August der Starke, 2 Bände, Dresden 1924, weniger ergiebig: „Dies Buch will von den Beziehungen eines deutschen Barockfürsten zu den geistigen und wirtschaftlichen Bestrebungen und Verhältnissen seines Landes berichten. Es will weder eine Lebensbeschreibung noch Landesgeschichte geben. Außenpolitische und kriegerische Fragen werden nur gestreift, soweit es zum Verständnis nötig erschien. Einen Vielgeschmähten verstehen zu lernen, war meine Absicht“ (Band I, Vorwort, S. 5).

Das zentrale Publikationsorgan für die landeskundliche Forschung war das von 1880–1942 in 63 Jahrgängen erschienene Periodikum *Neues Archiv für Sächsische Geschichte und Altertumskunde*, dessen Inhalt durch drei „Gesamt-Inhaltsverzeichnisse“ gut erschlossen ist: Band I–XXV Dresden 1904, Band XXVI–L Dresden 1930, Band LI–LXIII Dresden 1965. Das Jahrbuch wird im Text stets abgekürzt zitiert: NASG, Bandnummer.

Für die Religions- und Institutionengeschichte dienen als Richtschnur die beiden vorzüglichen und auf jegliche konfessionelle Polemik verzichtenden Arbeiten von Johannes Ziekursch, August der Starke und die katholische Kirche in den Jahren 1697–1720, in: Zeitschrift für Kirchengeschichte, Band XXIV, 1903, S. 86–135 und 232–280, sowie Paul Franz Saft, Der Neuaufbau der katholischen Kirche in Sachsen im 18. Jahrhundert, Leipzig 1961 (Studien zur katholischen Bistums- und Klostergeschichte, hg. von H. Hoffmann und F. P. Sonntag, Band 2). Safts Arbeit ist auch deshalb wichtig, weil sie zum größten Teil auf Archivstudien beruht, die vor dem Februar 1945 durchgeführt wurden (vgl. das Quellenverzeichnis und die entsprechenden Hinweise bei Saft, S. 9–12).

Einen gerafften Überblick im größeren Zusammenhang gibt Siegfried Seifert, Niedergang und Wiederaufstieg der katholischen Kirche in Sachsen 1517–1773, Leipzig 1964 (Studien zur katholischen Bistums- und Klostergeschichte Band 6; vgl. dort auf S. 195 weitere Angaben zur Arbeit von Saft). Ein Bild aus lutherischer Sicht entwirft Franz Blanckmeister, Der Prophet von Kursachsen. Valentin Ernst Löcher und seine Zeit, Dresden 1920. In der Darstellung unverhüllt tendenziös ist das Werk des Katholiken Augustin Theiner, Geschichte der Zurückkehr der regierenden Häuser von Braunschweig und Sachsen in den Schoß der Katholischen Kirche im achtzehnten Jahrhundert, und der Wiederherstellung der Katholischen Religion in diesen Staaten. Nach und mit Originalschriften, Einsiedeln 1843. Da im separat paginierten „Urkundenbuch“ wichtige Dokumente – so auch die „Reglements du Roi“, 1708 – abgedruckt sind, ist Theiners Arbeit auch heute noch unentbehrlich.

Als musikgeschichtliche Gesamtdarstellung kaum je zu ersetzen ist Moritz Fürstenau, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden. Nach archivalischen Quellen. Erster Theil: Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen, Johann Georg II., Johann Georg III. und Johann Georg IV., Dresden 1861; Zweiter Theil: Zur Geschichte ... am Hofe der Kurfürsten von Sachsen und Könige von Polen Friedrich August I. (August II.) und Friedrich August II. (August III.), Dresden 1862; im folgenden nur dieser Band zitiert als Fürstenau II (Fotomechanischer Nachdruck in einem Band. Mit Nachwort, Berichtigungen, Registern und einem Verzeichnis der von Fürstenau verwendeten Literatur herausgegeben von Wolfgang Reich, Leipzig 1971, ²1979). Bereits 1849 hatte Fürstenau seine „Beiträge zur Geschichte der Königlich Sächsischen musikalischen Kapelle. Großentheils aus archivalischen Quellen“ (Dresden 1849) vorgelegt. Diese Arbeit ist weitgehend in der späteren Darstellung aufgegangen; sie bietet nur gelegentlich (z. B. Kapelletat 1711) zusätzliche Informationen.

Fürstenaus Arbeiten sind großartige Beispiele für die auf umfassender Quellen- und Dokumentenkenntnis beruhende Geschichtsschreibung des späteren 19. Jahrhunderts. Ein Problem seiner Dar-

stellung besteht darin, daß der Autor nur selten seine Quellen nennt. So muß sich der Leser ganz der leitenden Hand des Autors anvertrauen. Zudem führt der Nachweis von Irrtümern in Einzelheiten leicht zu dem – im Falle Fürstenaus unbegründeten – Verdacht, daß auch die großen Linien nicht exakt genug ausgezogen seien (man vgl. in diesem Zusammenhang auch Wolfgang Reichs Nachwort zum Reprint). Bei der Perspektive seines Vorhabens mußte sich Fürstenau notwendig an den Ergebnissen von historischen Entwicklungen orientieren; anders läßt sich ein solches Buch nicht schreiben. Und der „Königl. Sächs. Kamtermusikus“ (Angabe Titelblatt 1849) Fürstenau konnte bei seinen Lesern eine umfassende Kenntnis der landes- und religionsgeschichtlichen Zusammenhänge voraussetzen. Schließlich kommt noch ein weiteres hinzu: die Religionsfrage blieb in Sachsen bis zum Ende des Königreiches prekär. Zwar war 1806 die rechtliche Gleichstellung der Katholiken verfügt worden. Doch zeigen Pamphlete wie Franz Blanckmeisters Schrift „Das kirchlich-religiöse Leben der römischen Kirche im Königreich Sachsen“ (Leipzig 1902, Flugschriften des Evangelischen Bundes. 205. XVIII. Reihe, 1.; Blanckmeister zeichnet als „Pfarrer an der Trinitatiskirche in Dresden“), daß es noch bis ins 20. Jh. ratsam war, zumal in einer musikhistorischen Abhandlung, den Religionspunkt so kurz wie irgend möglich zu erwähnen. Blanckmeisters Schrift endet mit den Sätzen: „Vieles, sehr Vieles schreit nach Reform im sächsischen Katholizismus, er ist in Kultus und Lehre ein mittelalterlicher Anachronismus. Aber eine Reform der römischen Kirche ist ein Ding der Unmöglichkeit. So bleibt den mit ihr Zerfallenen nichts anderes übrig als Anschluß an die Kirche des Evangeliums. Und das ist ein guter Tausch“ (S. 25). Blanckmeister wirkt in der Residenz und kann es sich dessen ungeachtet leisten, den Glauben des Herrscherhauses zu verdammen.

Zwar zeigt sich immer wieder, wie umsichtig Fürstenau seine Auswahl aus der Fülle der Fakten und Ereignisse trifft. Doch rechtfertigt die Besonderheit der Dresdner Situation, die sich aus der Geschichte als Erblast auf die Geschichtsschreibung übertrug, ein ausführlicheres Eingehen auf die Voraussetzungen, ohne deren Kenntnis ein angemessenes Verständnis der katholischen Hofkirchenmusik und ihrer Entwicklung in Dresden nicht möglich ist. Eine solche Darstellung kann sich zwar auf einige gewichtige historische Untersuchungen stützen. Doch widmet sich keine dieser Arbeiten dem Zusammenhang, der zwischen den Voraussetzungen politischer und institutioneller Art einerseits und den Entfaltungsmöglichkeiten der katholischen Kirchenmusik andererseits besteht. Hier könnte die folgende Darstellung, auch wenn sie zunächst einige bekannte Ereignisse referieren muß, eine Lücke schließen.

2. Kursachsen und die polnische Königswahl 1697

Am 17. Juni 1696 war der polnische König Jan III. Sobieski gestorben. Polen war eine Wahlmonarchie¹, und da im Lande selbst erhebliche Spannungen unter den rivalisierenden Gruppen des politisch führenden Adels bestanden, konnten sich die europäischen Großmächte berufen fühlen, Kandidaten ihrer Wahl ins Spiel zu bringen und zu unterstützen². Das Eintreten Augusts des Starken, der seit 1694 als Nachfolger seines früh verstorbenen Bruders Johann Georg IV. Inhaber der sächsischen

¹ Zur Geschichte Polens in der Sachsenzeit: W. KONOPCZYŃSKI, Early Saxon Period, 1697–1733, Later Saxon Period, 1733–1763, in: *The Cambridge History of Poland*, Vol. II, hg. von W. F. REDDAWAY u. a., Cambridge 1951, S. 1–48; L. R. LEWITTER, Poland under the Saxon Kings, in: *The New Cambridge Modern History*, Vol. VII: The Old Regime 1713–1763, hg. von J. O. LINDSAY, Cambridge 1957, S. 365–390. – Für die Ereignisse von der Königswahl bis zum Ende des Nordischen Krieges: Johannes KALISCH; Józef GIEROWSKI (Hgg.), *Um die polnische Krone. Sachsen und Polen während des Nordischen Krieges 1700–1721*, Berlin 1962 (Schriftenreihe der Kommission der Historiker der DDR und Volkspolens, hg. von Gerhard SCHILFERT und Kazimierz PIWARSKI, Band 1). – Eine knappe Zusammenstellung von Daten und Fakten bietet: Manfred HELLMANN, *Daten der polnischen Geschichte*, München (dtv) 1985, S. 106–114.

² Vgl. zum Folgenden insbesondere: Kazimierz PIWARSKI, Das Interregnum 1696/1697 in Polen und die politische Lage in Europa, in: *Um die polnische Krone*, S. 9–44; Paul HAAKE, Die Wahl Augusts des Starken zum König von Polen, *Historische Vierteljahresschrift* Bd. IX, 1906, S. 31–84; Philipp HILTEBRANDT, Die polnische Königswahl von 1697 und die Konversion Augusts des Starken, in: *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken*, hg. vom Königlich Preussischen Historischen Institut in Rom, Band X, 1907, S. 152–215. Ferner: L. R. LEWITTER, Peter the Great and the Polish election of 1697, *Cambridge Historical Journal* Bd. 12, 1956, S. 126–143 (mit weiterer Literatur); Charles SASS, The Election Campaign in Poland in the Years 1696–1697, *Journal of Central European Affairs* 12, 1952, S. 111–127.

Kurwürde war, in den Kreis der Bewerber mag zu einem Teil persönlicher Ruhmbegierde zuzuschreiben sein. Insbesondere die neuere polnische Geschichtsschreibung hat jedoch die rein personenbezogene Sicht kritisiert: „Die Bemühungen um die polnische Krone (...) waren eine Konsequenz aus den (...) inneren Reformen Sachsens im Geiste des Absolutismus. Um dieser Reformen willen und nicht etwa zur Befriedigung der Eitelkeit des Kurfürsten war es notwendig, seine Erblande dem Kaiser gegenüber abzusichern“³. Schließlich mögen auch wirtschafts- und handelspolitische Erwägungen für den Versuch der Errichtung einer sächsisch-polnischen Union gesprochen haben.⁴ Unumstritten ist, daß sich August der Starke mit der polnischen Krone zugleich politische Probleme größten Ausmaßes einhandelte. Eine territoriale Vereinigung Sachsens mit dem riesigen, rund zwanzigmal so großen Polen kam nie zustande; Sachsen und Polen blieben stets durch einen Korridor getrennt. Die über 600 Kilometer lange Reise von der sächsischen Residenz Dresden nach der polnischen Residenz Warschau führte durch österreichisches oder brandenburg-preußisches Gebiet. Während der Wahlversammlung des polnischen Adels Ende Mai 1697 reiste der Vertreter der sächsischen Interessen in Warschau, Oberst Jakob Heinrich von Flemming, zu dem in Baden bei Wien weilenden Kurfürsten, um ihm Bericht zu erstatten. „Die Erfolgsaussichten des Kurfürsten hielt er für bedeutend. Er berichtet, das Lager Contis [des französischen Kandidaten] hätte viele Gegner, die wegen der geringen Popularität Jakub Sobieskis [des Favoriten der Habsburger] – von anderen Kandidaten ganz zu schweigen – nur nicht wüßten, wem sie ihre Stimme geben sollten. Österreich, Brandenburg und Rußland seien gegen den französischen Prinzen und würden schließlich jedem beliebigen anderen Thronbewerber zustimmen. Der Erfolg der Bemühungen um den polnischen Thron hänge eigentlich nur von zwei Dingen ab: vom Übertritt Augusts zum Katholizismus und vom Ausstreuen großer Geldbeträge unter die Wähler“⁵. Zwar kam es am 27. Juni 1697 zu einer Doppelwahl Contis einerseits, Augusts des Starken andererseits; beide Parteien hielten daraufhin in Warschau einen Dankgottesdienst ab⁶. Doch schaffte der sächsische Kurfürst durch den Einmarsch seiner Truppen und durch die Krönung in Krakau am 15. September 1697 vollendete Tatsachen. Der „Elector Saxoniae“ Friedrich August I. war als August II. zugleich „Rex Poloniarum“ geworden.⁷

3. Politische Konsequenzen:

Kirchenregiment, Corpus Evangelicorum, Stände

Anlaß und Umstände der Konversion Augusts des Starken waren so eindeutig mit politischen Absichten verbunden, daß sogar die Freude des Papstes Innozenz XII. (1691–1700; ihm folgte Clemens XI., 1700–1721) über die Rückkehr eines Fürsten in den Schoß der Heiligen Kirche getrübt war. So schreibt der französische Kardinal Janson Forbin am 13. Juli 1697 aus Rom an Polignac, den französischen Gesandten in Polen¹:

„Je ne puis vous exprimer, combien le Pape est affligé du péril, où se trouve notre religion en Pologne par le choix d'un Prince, dont l'abjuration est si suspecte“;

„Ich kann Ihnen gar nicht ausmalen, wie sehr der Papst über die Gefahr besorgt ist, in der sich unsere Religion in Polen aufgrund der Wahl eines Fürsten befindet, dessen Glaubenswechsel so verdächtig ist“.

³ Jacek STASZEWSKI, Polen und Sachsen im 18. Jahrhundert, in: Jahrbuch für Geschichte, hg. von der Akademie der Wissenschaften der DDR, Zentralinstitut für Geschichte, Band 23, Berlin 1981, S. 167–188; das Zitat: S. 181.

⁴ Vgl. dazu in dem genannten Sammelband „Um die polnische Krone“ die Arbeiten von Johannes KALISCH, Sächsisch-polnische Pläne zur Gründung einer See- und Handelskompanie am Ausgang des 17. Jh., S. 45–69, und Rudolf FORBERGER, Zur wirtschaftsgeschichtlichen Neueinschätzung der sächsisch-polnischen Union, S. 208–253.

⁵ PIWARSKI, Interregnum, S. 33.

⁶ Zur Zeremonie der Wahl gehörte ein Gottesdienst, in dem man der Bitte um Erleuchtung mit dem Absingen des „Veni creator spiritus“ Ausdruck gab. Den Dank stattete man mit einem „Te Deum“ ab (vgl. HAAKE, Die Wahl, S. 67 f.).

⁷ Augusts des Starken Sohn und Nachfolger nannte sich als sächsischer Kurfürst Friedrich August II., als polnischer König August III.

¹ Zitiert bei HAAKE, Die Wahl, S. 36, Anm. 2. Zur Haltung der Kurie während und nach der Wahl ausführlich HILTEBRANDT, S. 170 ff. – Die Übersetzungen fremdsprachiger Zitate wurden stets vom Vf. der vorliegenden Arbeit ergänzt.

August der Starke hat sich durch seine Konversion in eine schwierige Lage manövriert. Von den Protestanten in Sachsen fortan mit Mißtrauen beobachtet, war er aufgrund politischer Abhängigkeiten doch zu dauernden Zugeständnissen nach beiden Seiten hin gezwungen. Zudem hielten sich auf katholischer Seite hartnäckig die Zweifel an der Aufrichtigkeit und Beständigkeit seiner „abjuratio“. Ein Hauptärgernis für die Kurie waren dabei die Religionsversicherungen, die August den Protestanten in seinen Stammländern wiederholt geben mußte. Bereits im April 1697, also noch vor seiner Wahl, unterzeichnete er eine Deklaration, in der es heißt²:

„Gestalt Wir denn auch über dem hierdurch öffentlich und bey Unsern Churfürstl. waaren Worten versichern, daß bey dieser veränderung [der Konfession], die Wir nur allein vor Unsere person vornehmen, sonst im übrigen weder in Unsern Churfürstenthum und Landen noch bey Unserer Hoffstatt nicht die geringste mutation in der religion erfolgen oder veranlaßet werden solle, Wir auch weder Unsere Gemahlinn noch Unsern Churprinzen noch jemand von Unsern hohen und niedern Bedienten, Unterthanen noch sonst keinen einzigen menschen, es sey wer es wolle, zu einem gleichmäßigen changement nöthigen, sondern vielmehr männiglich in seinen gewißen ungekränkt, so wohl auch den statum religionis et ecclesiarum durchgehend in allen Unsern landen, wie er gegenwertig ist, ungeändert laßen und unverrückt conserviren wollen.“

Angesichts der Machtverhältnisse in Sachsen war es für August ein Gebot der Vernunft, die Geschäfte der lutherischen Kirche seinen lutherischen Räten zu überlassen und damit bereits den Anschein zu vermeiden, als wollte er selbst oder sein katholischer Statthalter Fürstenberg in die evangelische Kirche hineinregieren. In einer Instruktion an den Direktor und die Räte des Geheimen Consiliums vom Dezember 1697 sind die entsprechenden Bestimmungen niedergelegt³:

„Die Besetzung der Pastorate, die Anstellung der Pfarrer, Kirchen- und Schulbedienten, die Erhaltung der Kirchendisziplin, die Bestellung des Kirchenraths, der Consistorien und der Professoren auf den Universitäten, die Verfassungen dieser Collegien, kurz alle Ecclesiastica und Status Religionis, sollten in ihrer damaligen Verfassung außer einigem Eintrag oder Bedrängniß allenthalben gelassen werden. Die Beratungen, Beschlüsse und Ausfertigungen sollten *allein* von dem Geheimen-Raths-Director und den Geheimenräthen, *ohne Anwesenheit* des damaligen dem katholischen Glauben ebenfalls zugethanen Statthalters des Kurfürstenthums Sachsen geschehen. Dem Director und den Räten sollten aber auch die Unterschrift und Unterzeichnung der Confirmationen aller Superintendenten im Lande, ingleichen der Privilegien über allerhand evangelische Bücher (welche bis dahin der Landesfürst vollzogen hatte) und die Ausschreibung der Buß-, Bet- und Fasttage, wenn solche vom Regenten auf Bericht beschlossen worden, überlassen werden. Auch sollte die Commission bleiben, welche damals niedergesetzt worden zur Abstellung der bei den Consistorien, Kirchen und Universitäten und anderen Schulen eingeschlichenen Gebrechen und zur Erhaltung der Consistorialkirchen und anderer guten Ordnung und Verfassung auf dem alten rechten Fuß, wie es zu Zeiten Kurfürst Augusts und Johann Georgs I. gestanden und durch neue Erledigungen befestigt worden sei.“

Ein weiteres durch die Konversion geschaffenes Problem betraf die Reichspolitik; es wurde auf eine ähnliche Weise gelöst. Nach den Bestimmungen des Westfälischen Friedens hatte die Beratung von Konfessionsfragen auf Reichstagen zunächst in zwei konfessionell getrennten Gruppen zu erfolgen: dem „Corpus Evangelicorum“, das alle evangelischen, und dem „Corpus Catholicorum“, das alle katholischen Reichsstände umfaßte. Die beiden Corpora sollten sich dann gütlich vereinbaren, wodurch die Majorisierung einer Gruppe durch die jeweils andere Seite verhindert werden sollte. Die Leitung des „Corpus Evangelicorum“ war Kursachsen zugefallen. Nun stand aber an der Spitze dieses Territoriums ein katholischer Fürst – ein Zustand, der auf die Dauer nicht haltbar war. Andererseits aber galt es für Sachsen, die Übernahme des Direktoriums durch Brandenburg-Preußen zu verhindern, dessen Macht sich dadurch weiter vergrößert hätte. Deshalb übergab August die Geschäfte zunächst seinem Geheimen Consilium, dann für kurze Zeit dem ernestinischen Herzog Friedrich von Sachsen-Gotha, schließlich dem Herzog Johann Georg aus der albertinischen Nebenlinie Sachsen-

² Zitiert bei HAAKE, Die Wahl, S. 55 f., Anm. 1. Ähnliche Garantien folgten noch im gleichen Jahr und in der Folgezeit; siehe ZIEKURSCH, S. 105 f.

³ Zusammenfassung der Instruktion nach GRETSCHEL II, S. 581 (mit Quellennachweis); Hervorhebungen original. Diese Instruktion ist „das Fundament aller den Genannten zur Besorgung übertragenen evangelisch-kirchlichen Angelegenheiten in Sachsen bis auf die neueste Zeit“ (ebd.; geschrieben um 1850). Die in der Instruktion erwähnten Kurfürsten August und Johann Georg I. regierten von 1553–1586 bzw. von 1611–1656. – Vgl. zu der Instruktion auch HAAKE, Die Wahl, S. 74 und ders., August der Starke, S. 65 f.

Weißenfels⁴. Auch dieses Arrangement diente dazu, den politischen Schaden, der durch die Konversion entstehen konnte, möglichst zu begrenzen.

In Kursachsen hatten die Landstände – Prälaten, Grafen und Herren, Universitäten, Ritterschaft und Städte⁵ – vor allem aufgrund ihres Steuerbewilligungsrechts auch noch im frühen 18. Jahrhundert einen wesentlichen Einfluß auf die Gestaltung der Politik. Schon im 17. Jahrhundert mußte der (lutherische) Kurfürst den Ständen ausdrücklich versprechen, „die Lande zeit seines Lebens bei der orthodoxen lutherischen Lehre zu schützen“⁶. Verstieß er gegen sein Versprechen, so waren die ständischen Steuerbewilligungen verwirkt. Mit der Konversion Augusts des Starken gewann dieser Punkt eine neue Qualität, wie insbesondere die scharfen Auseinandersetzungen im Jubeljahr der Reformation 1717 zeigen, die weiter unten geschildert werden. Der Katholizismus blieb eine Sache des Fürsten, später auch seines Hauses; die Stände dagegen blieben die Sachwalter der evangelischen Religion.

Augusts Taktik in der heiklen Religionsfrage brachte ihm bereits im Januar 1701 die päpstliche Ermahnung ein⁷,

„che non si può essere Cattolico in Polonia et eretico in Sassonia“;

„daß man nicht in Polen katholisch, in Sachsen dagegen häretisch [d. h. lutherisch] sein könne“.

Die folgenden Jahre bestätigen das Urteil, daß der Papst an dem sächsischen Kurfürsten und polnischen Könige „weder einen treuen und willfährigen Sohn noch einen eifrigen Propagandisten“ gewann⁸. Immer wieder setzte er die Glaubensfrage als politisches Faustpfand gegen die Kurie ein. Besonders kraß zeigte sich sein Lavieren, als es um den Übertritt seines Sohnes ging. Es war nicht allein die Sorge um das Seelenheil Augusts und der sächsischen Bevölkerung, die die Kurie dazu veranlaßte, den Fürsten mit Jesuiten zu umgeben, die in der „propaganda fidei“ erfahren waren.

4. Der Nordische Krieg und der Frieden von Altranstädt 1706

Kaum begann sich Augusts Stellung in Polen zu festigen, als er in den Nordischen Krieg verwickelt wurde, bei dem es vor allem um die Vorherrschaft im baltischen Raum ging. Die Hauptkombattanten waren das erstarkende Rußland unter Zar Peter dem Großen und Schweden unter dem jungen König Karl XII. Sachsen-Polen kämpfte an der Seite Rußlands, doch brachte Karl XII. ihm derart verheerende Niederlagen bei, daß er sächsischen Unterhändlern im September 1706 den Frieden von Altranstädt (einem bei Leipzig gelegenen Dorf) diktieren konnte. August sollte nun endgültig die polnische Krone niederlegen, nachdem ihn bereits eine polnische Versammlung im Zusammenspiel mit dem Schwedenkönig am 14. Februar 1704 für abgesetzt erklärt und den Polen Stanisław Leszczyński am 14. Juli desselben Jahres zum Gegenkönig erhoben hatte.

⁴ Vgl. HAAKE, August der Starke, S. 67 und insbesondere Adolph FRANTZ, Das katholische Direktorium des Corpus Evangelicorum, Marburg 1880. – Grundlegend zu genealogischen Fragen: Otto POSSE, Die Wettiner. Genealogie des Gesamthauses Wettin, Ernestinischer und Albertinischer Linie, Leipzig-Berlin 1897.

⁵ Georg WAGNER, Die Beziehungen Augusts des Starken zu seinen Ständen während der ersten Jahre seiner Regierung 1694–1700, Diss. Leipzig 1903, S. 33 ff.; vgl. auch Fritz KAPHAHN, Kurfürst und kursächsische Stände im 17. und beginnenden 18. Jahrhundert, NASG 43, 1922, S. 62–79 und neuerdings (auch unter Berücksichtigung der sächsischen Herzogtümer) Karl CZOK, Sächsischer Landesstaat zur Bachzeit, in: Beiträge zur Bachforschung, hg. von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten Johann Sebastian Bach der DDR, Heft 1, 1982, S. 25–31. – Ermutigende Anregungen zum Umgang mit scheinbar entlegener Literatur verdanke ich den Arbeiten von Ulrich Siegele zu den „Rahmenbedingungen“ des Wirkens von J. S. Bach; vgl. insbesondere Ulrich SIEGELE, Bachs Endzweck einer regulierten und Entwurf einer wohlbestallten Kirchenmusik, in: Festschrift Georg von Dadelsen zum 60. Geburtstag, Neuhausen-Stuttgart 1979, S. 313–351 und ders., Bachs Stellung in der Leipziger Kulturpolitik seiner Zeit, BJ 1983, S. 7–50, BJ 1984, S. 7–43 und BJ 1986, S. 33–67.

⁶ KAPHAHN, S. 68

⁷ ZIEKURSCH, S. 114, Anm. 1.

⁸ HAAKE, Die Wahl, S. 36.

Der XIX. Artikel des Friedens von Altranstädt betrifft die Religion in Sachsen¹:

Es ist „in diesem Friedens-Schluß verglichen worden/ daß beede/ als Glieder des Römisch-Teutschen Reichs die in dem Westphälischen Frieden festgestellte Religion kräftiglich schützen/ und in den übrigen Reichs-Negotien ihre Consilia mit einander zusammen setzen wollen. Und damit die Stände und Inwohner des Sachsen-Landes/ und der Lausitz von dem unverletzten Gebrauch der Evangelischen Religion desto gewisser seyn mögen/ so verspricht auf Anhalten der Königl. Maytt. in Schweden/ als eines Guarants dieses Friedens/ Königl. Maytt. und Churfürstl. Durchl. vor sich und ihre nachkommende Churfürsten von Sachsen/ daß Sie zu keiner Zeit eine Aenderung der Evangelischen Religion in besagten Ländern zulassen oder einführen/ vielweniger zugeben wollen/daß Kirchen/ Schulen/ Universitaeten/ Collegia, Clöster oder Plätze/ zu derer Aufferbauung denen Päpstlichen Religions-Verwandten daselbst überlassen werden mögen“.

Um der polnischen Krone willen war August konvertiert, nun aber – knapp zehn Jahre nach ihrem Erwerb – schien diese Krone verloren. Christian August von Sachsen-Weitz, ein bereits im Jahre 1689 konvertierter Vetter des Kurfürsten und seit 1696 Bischof von Raab², schrieb am 19. Januar 1707 an den Papst³,

„che per una pace così inaudita ed infame sia persa et svanita ogni speranza di poter effettuare qualche cosa di profittevole per la nostra santa Religione Ortodoxa nel paese di Sassonia“;
„daß durch einen solch unerhörten und schändlichen Friedensschluß jegliche Hoffnung, etwas Vorteilhafter für unsere heilige rechtgläubige Religion in Sachsen zu erreichen, verloren und verschwunden sei“.

5. Die Einrichtung der katholischen Kapelle im Dresdner Hoftheater 1708

August hatte den abgepreßten Altranstädter Frieden zwar notgedrungen akzeptiert, die Hoffnung auf den Wiedererwerb der polnischen Krone aber nicht aufgegeben. Als nun Papst Clemens XI. in Anbetracht der politischen und militärischen Entwicklung die Anerkennung des von Schweden abhängigen, dabei katholischen Stanislaw Leszczyński als rechtmäßigem König von Polen erwog⁴, mußte August alles daran setzen, diesem Schritt zuvorzukommen. Er teilte der Kurie mit, daß er nach wie vor nach der polnischen Krone strebe und zudem ein rechtgläubiger Katholik sei. Zum Beweis seiner katholischen Gesinnung ließ er das 1664–1667 errichtete Dresdner Opernhaus umbauen und dem katholischen Kultus als „Capella Regia“ weihen⁵. Zugleich schuf er Planstellen für Geistliche und setzte Stipendien für Kapellknaben aus. Die Verletzung des Altranstädter Friedens, der ausdrücklich verboten hatte, „denen Päpstlichen Religions-Verwandten“ in Sachsen eine Kirche zu eröffnen, nahm August in Kauf.

Aus dem ersten Jahresbericht (1708) der „Historia Missionis Societatis Jesu Dresdae in Saxonia ab Anno Salutis 1708“⁶ geht hervor, daß zumindest die Dresdner Jesuiten dieses Ereignis als bahnbrechend empfanden.

Die im folgenden stets abgekürzt als „HMD“ zitierte Quelle befindet sich im Besitz des Bischöflichen Ordinariats des Bistums Dresden-Meißen, dem für die Benutzungserlaubnis zu danken ist. Auszüge aus der Quelle sind als Film in der SLB vorhanden (Signatur: Mus. F-87). Für den Hinweis darauf, daß diese Quelle noch existiert, ist Wolfgang Reich zu danken. Saft hat die Jahresberichte für seine Dissertation bereits ausgiebig benutzt, er zitiert sie als „Chronik“ (vgl. SAFT, Quellenverzeichnis, S. 10, dort irrtümlich als Kriegsverlust bezeichnet). Neben der HMD (Chronik) gab es ein jesuitisches „Diarium“. Zum Charakter und Verhältnis beider Quellen schreibt Saft

¹ Der Wortlaut des Vertrags nach einem zeitgenössischen Druck bildet den Anhang des Aufsatzes von Hellmut KRETZ-SCHMAR, Der Friedensschluß von Altranstädt 1706/07, in: Um die polnische Krone, S. 161–183; das Zitat: S. 182.

² Näheres über ihn bei SEIFERT, S. 119–122.

³ ZIEKURSCH, S. 122, Anm. 1; dort auch Quellennachweis (dies gilt für alle im folgenden noch zitierten Archivalien, die wir nicht selbst benutzt haben).

⁴ Vgl. ZIEKURSCH, S. 126.

⁵ In diesem Raum wirkten Heinichen und Zelenka. Diese Kapelle, und nicht die berühmte, im Jahre 1751 geweihte Dresdner Hofkirche des Architekten Chiaveri, bildet den Rahmen für die „Dresdner Hofkirchenmusik 1720–1745“.

(S. 32): „P. Klein begann [1710] sogleich, ein Protokoll oder Tagebuch des neuen Ordenshauses anzulegen. Darin verzeichnete er (...) sorgfältig und ausführlich alles, was ihm irgendwie wichtig erschien. Dieses Tagebuch haben seine Nachfolger weitergeführt und darin ein reiches Quellenmaterial hinterlassen (...). Leider sind 3 von seinen 5 Bänden beim Bombenangriff auf Dresden zugrunde gegangen. Erhalten sind aber glücklicherweise die Abschriften der Jahresberichte [1708–1784], in denen die Superioren nach Ordensvorschrift jährlich die Hauptereignisse zusammenfaßten [demnach ist die Verlustangabe in Safts Quellenverzeichnis nichts weiter als ein Versehen aus Flüchtigkeit]. Sie haben sie ‚Historia Missionis‘ genannt ...“ Die HMD ist für die Jahre 1710–1720 trotz der Kargheit ihrer Bemerkungen zur Kirchenmusik die wichtigste Quelle für diesen Bereich. Die Jahresberichte sind von verschiedenen Schreibern geschrieben. Nicht allein die Lesbarkeit, sondern auch die Verständlichkeit des durchweg benutzten Lateins kann von Jahr zu Jahr divergieren.

Der Verfasser des ersten Jahresberichtes gibt zunächst einen kurzen Abriß der sächsischen Religionsgeschichte. Diese beginnt mit der Einführung des wahren Glaubens durch Karl den Großen; das sächsische Territorium wird also umstandslos mit dem Stammesgebiet der Altsachsen identifiziert. In den folgenden Jahrhunderten blühte das Land mehr und mehr auf, bis im 16. Jahrhundert jener

„ferus aper Lutherus eam [scilicet Saxoniam] foedissima haeresi subruisset“ (HMD S. 1);
bis also jener ‚wilde Eber Luther das Land durch eine in höchstem Maße verabscheuungswürdige Irrlehre der Ver-
nichtung anheimgegeben hatte‘.

Nun aber, nach zwei Jahrhunderten der Finsternis, beginnt ein neues Kapitel: nicht zwar mit der Konversion Augusts des Starken 1697, sondern mit seinem im Jahre 1708 erlassenen Mandat, welches be-
fiehlt,

„pro publico Catholicae fidei exercitio, in Regia Sua Dresdensi locum aperiendum esse“ (HMD S. 1);
„daß für die öffentliche Ausübung der katholischen Religion in seinem Dresdner Schloß ein Raum zu eröffnen sei“.

Am Gründonnerstag des Jahres 1708 wurde das umgebaute Hoftheater als katholische Schloßkapelle der Allerheiligsten Dreifaltigkeit geweiht.

Der „Guarant“ des Friedens von Altranstädt, der schwedische König Karl XII., griff nicht ein. Doch erhob sich unter den sächsischen Protestanten sogleich scharfer Widerspruch. Gewiß hatte August der Starke nur ein Gebäude „in Regia Sua“, innerhalb des Schloßbezirks, einer anderen Bestimmung zugeführt, nicht aber den Protestanten eine Kirche entzogen oder eine neue Kirche für die Katholiken errichten lassen. Doch die „öffentliche“ Ausübung der katholischen Religion war ein Stein des Anstoßes. Denn nach den Bestimmungen des Westfälischen Friedens war der Gottesdienst einer landesfremden Konfession allenfalls hinter „verschlossenen Türen“ zu dulden. Noch um die Jahreswende 1696/97 behinderte August der Starke die Abhaltung der Messe im Hause des kaiserlichen Gesandten in Dresden, Graf Harrach. Es zogen Wachen vor dessen Haus auf, „umb denen hiesigen Catholischen leuten den eingang in selbiges zu der Heyl. Messe zu verwehren“. Denn August hatte erfahren⁶,

„daß an Feyer- und Sonntagen zwey biß dreyhundert Persohnen zu dem Gottesdienst in das Harrachische quartier gingen, deren öffentliches exercitium aber in abwesenheit eines von Eu. Kay. Maytt. dependirenden Abgesandten oder Residenten allhie zu leiden nicht herkommens were, alß hetten Sie Ihm gnädigst befohlen, solchen eingang und zulauff der nicht zur Gesandtschafft gehörigen Leute (...) zu verhindern“.

Mit der Eröffnung der katholischen Kapelle kam bei den Protestanten der Verdacht auf, daß sich August nicht an seine Religionsgarantien halten wolle. Diese Sorgen wurden vom Oberkonsistorium im Oktober 1709 zum Ausdruck gebracht. In dem Hinweis, daß sogar Anhänger der lutherischen Konfession die katholischen Gottesdienste besuchten, mag ein wenig Furcht vor möglichen Erfolgen der jesuitischen Propaganda mitschwingen⁷:

„Also haben wir dagegen mit der größten Wehemuth und Gemüths-Bestürzung erfahren müssen, wie daß vor nicht langer Zeit das an Dero Schloß gelegene Opernhaus zu einer Capelle aptiret worden, solche auch täglich in mehr und mehr mit großen Kosten ausgezieret und der römisch Catholische Gottesdienst mit Meße Lesen, predigen, Beichte sitzen, Taufen, copuliren und catechisiren frei und öffentlich auch in Abwesenheit Ew. Königl. Majestät unter Zulauf vieler auch solcher Leuthe, so unserer Religion zugethan, gehalten werde.“

⁶ Die Episode wird geschildert bei Paul HAAKE, Der Glaubenswechsel Augusts des Starken, Historische Vierteljahresschrift Bd. X, 1907, S. 382–392; das Zitat: S. 385 f. Die Bindung der öffentlichen Ausübung des katholischen Glaubens an eine bestimmte Person und die Beschränkung der Zugangsmöglichkeiten zum katholischen Gottesdienst sind Forderungen, die in den folgenden Jahrzehnten nicht verstummen. Allerdings hat der Kurfürst inzwischen die Seite gewechselt.

⁷ Zitiert nach Wilhelm SCHÄFER, Die Katholische Hofkirche zu Dresden (...). Nebst einer Einleitung: Die Geschichte der ersten katholischen Hofcapelle am Taschenberge, Dresden 1851, S. 4 f.

6. Die Wende im Nordischen Krieg 1709

Im Juli 1709 schlugen die russischen Truppen das schwedische Heer bei Poltawa in der Ukraine vernichtend; Augusts Widersacher Karl XII. war entscheidend geschwächt.¹ Im Herbst desselben Jahres erklärte Papst Clemens XI. den Altranstädter Frieden für nichtig: August sei nach wie vor der rechtmäßige König Polens.² Im April 1710 hatte August der Starke die polnische Krone wiedererlangt. Doch kam es nun erneut zu starken innerpolnischen Unruhen, die erst mit einem im Februar 1717 ratifizierten, einige Wochen zuvor in Warschau ausgehandelten und unterzeichneten Vertrag beigelegt wurden, in dem u. a. bestimmt wurde, daß der König für höchstens drei Monate im Jahr – oder für sechs Monate alle zwei Jahre – nach Sachsen reisen durfte; die Frist konnte nur im Krankheitsfall verlängert werden.³ Wäre diese Bestimmung voll erfüllt worden, so wäre der Dresdner Hof nicht zuletzt auch kulturell verödet. Denn in der Abwesenheit des Herrschers waren die Vergnügungen bei Hofe bescheidener, zumal auch der Kurprinz seit 1711 auf Reisen war.

7. Die Konversion des Kurprinzen 1712/1717

Mit der Konversion Augusts des Starken verband die Kurie schon früh die Hoffnung, daß sich auch unter der sächsischen Bevölkerung der Katholizismus ausbreiten könnte.⁴ Diese Hoffnung wurde bald gedämpft durch das Verhalten des Kurfürsten und Königs, mehr aber noch durch die Erkenntnis, daß die Mitglieder seiner Familie fest entschlossen waren, ihrem protestantischen Bekenntnis treu zu bleiben. Dies gilt insbesondere von Christiane Eberhardine von Brandenburg-Bayreuth⁵, die seit dem 10. Januar 1693 mit August dem Starken vermählt war. Die „Eheberedung“⁶ legte fest, daß Kinder aus dieser Ehe

„in der unveränderten Augsburgischen und reinen evangelischen Konfession und Religion recht unterrichtet werden mögen“; ferner sollten zum Unterricht wie auch generell nur solche Priester, die der „unveränderten Augsburgischen und reinen genannten lutherischen Konfession und Religion zugethan, eingesetzt und aufgestellt werden“.

Als am 7. Oktober 1696 Friedrich August, das einzige legitime Kind Augusts des Starken, geboren wurde, war der Vater noch Protestant. Mit seiner Konversion im darauffolgenden Jahr bahnte sich ein lange währender Streit um die konfessionelle Erziehung des Kurprinzen an, der schließlich in einen erbitterten Kampf mündete. Der Kurprinz blieb zunächst bei der Mutter, die sich bald von Dresden abwandte und sich nach Torgau, später dann nach Pretzsch zurückzog. Sie starb als leuchtendes Vorbild für Standhaftigkeit im Glauben am 5. September 1727. Auf ihren Tod verfaßte Gottsched eine Trauer-Ode, die von Bach (BWV 198) komponiert und im Oktober in Leipzig im Rahmen eines Trauer-Actus aufgeführt wurde.

¹ Am 11. Dezember 1718 fiel Karl XII. Mit dem Frieden von Nystad 1721 war der Nordische Krieg im wesentlichen beendet. Allerdings zogen sich die Friedensverhandlungen zwischen Schweden und Polen noch lange hin; ein bereits 1719 geschlossener Präliminarfrieden wurde erst 1729 in einen förmlichen Friedensvertrag umgewandelt, der schließlich 1732 von den schwedischen und polnischen Reichsständen ratifiziert wurde (vgl. GRETSCHEL II, S. 570 f.). Für das sächsische Territorium war die Zeit der größten Bedrängnis bereits seit dem Abzug der schwedischen Besatzungstruppen im September 1707 vorüber.

² Vgl. ZIEKURSCH, S. 135.

³ Józef GIEROWSKI, Personal- oder Realunion? Zur Geschichte der polnisch-sächsischen Beziehungen nach Poltawa, in: Um die polnische Krone, S. 254–291, insbesondere S. 286.

⁴ Vgl. ZIEKURSCH, S. 99, Anm. 2.

⁵ Vgl. dazu Franz BLANCKMEISTER, Christiane Eberhardine, die letzte evangelische Kurfürstin von Sachsen, und die konfessionellen Kämpfe ihrer Tage, in: Beiträge zur sächsischen Kirchengeschichte, Band VI, 1891, S. 1–84 (mit zahlreichen Dokumenten); vgl. auch HAAKE, Christiane Eberhardine.

⁶ BLANCKMEISTER, a. a. O., S. 8 und Beilage 3, S. 50f.

Nach dem Willen seiner lutherischen Umgebung wurde der Kurprinz im Oktober 1710 konfirmiert.⁷ Dieses Ereignis spricht der Papst in einem Schreiben an August den Starken (5. Januar 1711) mit drohendem Unterton an⁸:

„Das ist auch die Ursache Unserer gerechtesten Betrübniß, die keineswegs etwa mit zarten und süßen Worten gemildert werden kann, sondern die wahrer und wirklicher Thaten nöthig hat (...). Liefert deine Majestät nicht sobald wie möglich diese Thaten, so schmeichle dir ja nicht, daß dich die Welt schuldlos an dem Unfall, der deinem Sohne begegnet ist, halten wird, noch glaube je, daß irgend ein Grund hinreichend seyn werde, deinen Namen von einem so großen Flecken zu reinigen.“

Auf diese Warnung reagierte August einige Monate später. Um den Kurprinzen aus seiner protestantischen Umgebung zu lösen, schickte er ihn im Herbst 1711 zunächst zum Wahltag des Römischen Kaisers Karl VI. nach Frankfurt am Main. Zugleich wurde damit begonnen, die evangelischen Begleiter des Prinzen durch Katholiken zu ersetzen. Doch der Kurprinz, der bei der Konfirmation geschworen hatte, seinem lutherischen Glauben treu zu bleiben, erwies sich als hartnäckig und standfest. Deshalb sollte August der Starke nach Ansicht seines katholischen Vetters Christian August, des Bischofs von Raab, dafür sorgen⁹,

„accioche il suo Principe non si trattenga più oltre à Francfort, mà che acceleri il suo viaggio à Roma, mentre se il detto Principe resterà più lungo tempo in un Luogo Luterano, sarà molto pericoloso per la sua Conversione“;

„daß sein fürstlicher Sohn nicht länger in Frankfurt verweile, sondern seine Abreise nach Rom beschleunige; wenn nämlich der Kurprinz noch länger an einem lutherischen Ort bleibe, so würde dies seiner Bekehrung äußerst gefährlich werden“.

Im Herbst 1712 war der Widerstand gebrochen: am 27. November schwört der Kurprinz Friedrich August in Bologna seinem alten Glauben ab. Vor dem Jesuitenpater Giovanni Battista Salerni kniend und mit den Händen das Evangelium berührend, spricht er mit erhobener Stimme die Worte¹⁰:

„... e sapendo che niuno può salvarsi fuori di quella fede, qual tiene, crede, predica, professa ed insegna la Santa Cattolica ed Apostolica Romana Chiesa, contro la quale confesso e mi dolgo d’haver errato, perchè essendo nato ed allevato negli errori di Luthero, gli ho tenuti e creduti tutti ed in particolare:

Che le nostre opere buone non siano meritorie,
Che sia inutile ed illecita l’invocatione dei Santi,
Che non vi sia Capo visibile della Chiesa,
Che non siano più di due Sacramenti;

E generalmente ho tenuto e creduto tutto quello, che credono i Lutherani nella mia Patria la Sassonia: Hora dolente e pentito de’ sudetti errori, certo della falsità di essi e della verità della Santa Fede Cattolica, con cuor sincero e fede non finta abiuro e detesto li sudetti errori e generalmente ogn’altro errore, eresia e Setta contraria alla detta Santa Cattolica ed Apostolica Romana Chiesa...“;

„... und wohl wissend, daß niemand zum Heil gelangen kann außerhalb jenes Glaubens, den die Heilige katholische und apostolische Römische Kirche hält, glaubt, verkündet, bekennt und lehrt, gegen welchen gefehlt zu haben ich bekenne und bedaure; weil ich geboren und erzogen wurde in den Irrtümern Luthers, habe ich diese auch alle gehalten und geglaubt, insbesondere:

*Daß unsere guten Werke nicht verdienstlich seien,
Daß die Anrufung der Heiligen unnütz und unzulässig sei,
Daß es kein sichtbares Oberhaupt der Kirche gebe,
Daß es nicht mehr als zwei Sakramente gebe;*

Und allgemein habe ich all das gehalten und geglaubt, was die Lutheraner in Sachsen, meinem Vaterland, glauben: Nun aber, schmerz erfüllt und voll Reue über die oberwähnten Irrtümer, überzeugt von ihrer Falschheit und von der Wahrheit des Heiligen katholischen Glaubens, schwöre ich aufrichtigen Herzens und ungeheuchelten Glaubens den oberwähnten Irrtümern ab und verabscheue sie; dasselbe gilt allgemein von jedem anderen Irrtum, jeder Ketzerei und Sekte, die der genannten Heiligen katholischen und apostolischen Römischen Kirche zuwider ist ...“.

⁷ Vgl. ZIEKURSCH, S. 232 ff. – Auch die Mutter Augusts des Starken, Anna Sophia von Dänemark, war eine überzeugte Protestantin. Nicht zuletzt ihretwegen scheint August die Publikation der Konversion seines Sohnes gescheut zu haben. Anna Sophia starb am 1. Juli 1717 (vgl. THEINER, S. 196 f.).

⁸ Zitiert nach THEINER, S. 165 f.

⁹ ZIEKURSCH, S. 235, Anm. 1.

¹⁰ Vor der Unterschrift heißt es ausdrücklich: „quale di parola in parola ho recitata“. – Die Urkunde ist vollständig abgedruckt bei HILTEBRANDT, S. 196 ff., Aktenbeilage 1.

Damit war die Konversion rechtlich zwar vollzogen, doch hielt August der Starke sie jahrelang vor der sächsischen Öffentlichkeit verborgen. Er zögerte mit der Publikation dieses gravierenden Schrittes so lange, bis der Erfolg des von ihm unter tätiger Förderung durch die Kurie betriebenen sächsisch-habsburgischen Eheprojekts absehbar war, dessen Vorteile die zu erwartenden Unruhen in Sachsen aufwiegen könnten.

8. Der Reiseweg des Kurprinzen 1711–1719

Die langjährige Auslandsreise des Kurprinzen wäre als „Kavalierstour“ nur unzulänglich beschrieben. Ihr tieferer Sinn war die Entfernung des Anwärters auf das sächsische, nach den Plänen Augusts des Starken auch auf das polnische, ja womöglich sogar das habsburgische Erbe aus einer Umgebung, die den ehrgeizigsten Teil dieser Pläne bereits im Keim zu ersticken drohte. Es galt nicht nur, einen zukünftigen Herrscher mit der Sphäre des europäischen Hoflebens bekannt zu machen; vielmehr mußte demonstriert werden, daß Kurprinz Friedrich August dazu ausersehen war, im dynastischen Kalkül der katholischen Hocharistokratie Europas einen bedeutenden Part zu übernehmen. Mit der gegen den Willen des Kurprinzen und seiner Mutter eingeleiteten Reise sollte sichergestellt werden, daß der künftige sächsische Herrscher nicht auf das Niveau eines protestantischen deutschen Territorialfürsten zurücksank. Einige Ziele hat August der Starke erreicht, freilich um den Preis, daß der Kurprinz zeitlebens eine tiefe Abneigung gegen aktive politische Betätigung empfunden zu haben scheint. Für das Musikleben am Dresdner Hof zeitigte die Reise zwei wichtige Ergebnisse in der Verpflichtung des Opernkapellmeisters Antonio Lotti, der von 1717–1719 in Dresden wirkte, und insbesondere dem Engagement von Johann David Heinichen als Kapellmeister auf Lebenszeit.

Eine Übersicht über den Reiseweg des Kurprinzen vom Herbst 1711 bis zum festlichen Einzug in Dresden an der Seite seiner Gemahlin, der Habsburgerprinzessin Maria Josepha im September 1719 sei hier eingefügt. Die Daten sind vorwiegend der Darstellung Theiners entnommen (insbesondere S. 167–210). Wichtige Präzisierungen zu den Daten der Aufenthalte in Venedig finden sich in der Arbeit von John Walter Hill, *The Life and Works of Francesco Maria Veracini*, Ann Arbor 1979, S. 13: „The ... Prince Elector Friedrich August ... was in Venice three times during this general period: from February 5, 1712 to March 17, 1712; from May 10, 1713 to perhaps around November 29, 1713; and from February 13, 1716 to July 20, 1717.“ Den Hinweis auf diese Stelle verdanke ich der Arbeit von Melvin Peter Unger, *The German Choral Church Compositions of Johann David Heinichen (1683–1729)*, diss., Univ. of Illinois at Urbana-Champaign 1986 (ich bin dem Autor für die freundliche Überlassung einer Manuskriptkopie zu Dank verbunden; Publikation bei University Microfilms International in Vorbereitung). Unger verweist auf eine (mir nicht zugängliche) Fassung von Hills Arbeit, in der die Belege für die oben genannten Daten wiedergegeben sind: „These dates are recorded in the ceremonial book of the ‚Eccellentissimo Collegio‘ of Venice, and reproduced in John Walter Hill, ‚The Life and Works of Francesco Maria Veracini‘ (Ph. D. dissertation, Harvard University, 1972), pp. 876–880, 900–901. This dissertation was published in 1979 by University Microfilms International Research Press, but without the appendix containing these relevant documents“ (Unger, S. 25, Anm. 119).

Herbst 1711: Abreise nach Frankfurt/Main zum Wahltag Karls VI. (12. Oktober 1711);

5. Februar 1712: Ankunft in Venedig, Abreise am 17. März 1712;

seit Frühjahr 1712: Bologna, dort am 27. November 1712 Konversion;

Anfang 1713: Verona, Florenz;

10. Mai 1713: Ankunft in Venedig, Ende November 1713 Abreise nach der Schweiz;

Winter 1713/14: Köln, dort Aufenthalt bis Sommer 1714;

September 1714: Ankunft am französischen Hof in Paris und Fontainebleau, Aufenthalt bis Juni 1715;

Mitte Juni 1715: Abreise in die französische Provinz, vor allem werden die Hafenstädte an Atlantik und Mittelmeer besucht;

Winter 1715/16: wohl in Lyon verbracht;

Anfang 1716: Weiterreise nach Venedig, Ankunft am 13. Februar, langer Aufenthalt bis zum 20. Juli 1717¹; in dieser Zeit werden Lotti und Heinichen für Dresden engagiert;

September 1717: Österreich, zunächst St. Pölten; der Stand des Eheprojekts erlaubt die Annäherung an den Kaiserhof; die Publikation der Konversion erscheint opportun;

11. Oktober 1717: der Kurprinz nimmt in der Hofkapelle zu Wien in Anwesenheit der gesamten kaiserlichen Familie die Kommunion; längerer Aufenthalt in Wien;

¹ FÜRSTENAU II, S. 98, schreibt irrig: „bis Herbst 1717“, obwohl er selbst (S. 100) ein Schreiben des Kurprinzen vom 6. September 1717 erwähnt, das bereits im österreichischen Linz datiert ist.

28. August 1718: erstes Wiedersehen zwischen August dem Starken und seinem Sohn in Brünn; der Kurprinz reist nach Wien zurück;
 26. Februar 1719: erfolgreicher Abschluß der Eheverhandlungen;
 4. März 1719: Abreise des Kurprinzen nach Fraustadt (Polen), wo er sich mit seinem Vater trifft;
 23. März 1719: Ankunft beider in Dresden; Bekanntgabe und Vorbereitung der Hochzeit; erstmals seit 1711 betritt der Kurprinz wieder sächsischen Boden;
 13. August 1719: die Dresdner Seite unterzeichnet die Ehepakten, der Kurprinz reist nach Wien zurück;
 20. August 1719: in Wien feierliche Vermählung des sächsischen Kurprinzen Friedrich August mit der älteren Tochter des 1711 verstorbenen Kaisers Joseph I., Maria Josepha;
 22. August 1719: Abreise nach Dresden;
 2. September 1719: festlicher Einzug des Paares in Dresden; Beginn der berühmten und oft beschriebenen höfischen Feste, die zugleich Höhepunkt und Abschluß der kurzen Ära Lotti in der Dresdner Hofmusik bedeuten. Die folgende Ära Heinichen/Zelenka wird vorwiegend im Zeichen der Kirchenmusik stehen, bevor in der Ära Hasse die Oper auf neuem Niveau wiederersteht.

Als 1717 in Sachsen bekannt wurde, daß der Kurprinz öffentlich kommuniziert, ja bereits vor fünf Jahren dem lutherischen Glauben abgeschworen hatte, schlug die antikatholische Stimmung hohe Wellen. Die Dresdner Jesuiten sahen zeitweilig ihre Existenz bedroht.

9. Die Empörung der sächsischen Protestanten 1717–1718

Am 31. Oktober 1717 sollte das 200jährige Jubiläum des Wittenberger Thesenanschlages gefeiert werden. In einem Schreiben, das „Denen sämtlichen Herren Pastoribus, Diaconis und Substitutis der Inspektion Dresden“ zugestellt wurde, teilt der Dresdner Superintendent Valentin Ernst Löscher hocherfreut mit¹:

„Gott hat das Seufzen seiner Knechte und Kinder erhöret und ein väterliches Zeichen gegeben, dass er mit seinem Worte ferner bei uns bleiben wolle, indem er Unsers Allernädigsten Herrn Herz geneiget, das herannahende dreitägige Evangelisch-Lutherische Dankfest, wie die Beilage zeigt, ausschreiben zu lassen. (...) Weil der Papisten hierbei gedacht werden muss, so wollen Sie doch in christlicher geziemender Prudenz vor weltlichen Schmähworten oder satyrischen Exagitationibus, die nicht bauen, sich hüten, den Unterschied hingegen zwischen dem Evangelio und dem Papsttum gründlich zeigen, und die grosse Wohlthat, die Gott unsern Voreltern und uns erwiesen, desto beweglicher vorstellen ...“

Dem Schreiben Löschers sind einige Beilagen angefügt. In dem „Gebet, so an denen Tagen des Evangelischen Jubel- und Dankfests im Jahre 1717 nach einer jeden Predigt soll abgelesen werden“, begegnen Formulierungen, die den Konflikt zwischen Rechtgläubigkeit und Untertanenpflicht nur mühsam verschleiern²:

„Erhalte uns, o Herr, dein Wort, wie wir's bisher gehabt und noch bis jetzo haben; denn dasselbe dein Wort ist unsers Herzens Freude und Trost. (...) Lass keine falsche Lehre irgend einiger Ketzler, Schwärmer und Irrgeister in diesen unsern Landen überhand nehmen, sondern steure dem höllischen Feinde, so oft er sich erkühnet, Unkraut zu säen unter den Weizen. Du Gott des Friedens, zertritt ihn unter unsre Füße in kurzem. Wende unsre und aller, die nach uns sein werde, Augen ab, dass sie nie unvorsichtig und zu ihrem äussersten Schaden sehen nach fremder Lehre. Erleuchte uns und sie, dass wir aufrichtig gläuben, dein Wort allein sei die Wahrheit. Lass dero Bekenntniss unverrückt in diesem Churfürstenthum und Landen erschallen bis zu dem nun immermehr herannahenden Jüngsten Tage ...
 ... Halte insonderheit über Ihrer Königl. Majestät in Pohlen und Churfürstl. Durchl. zu Sachsen, unserm von dir uns gegebenen Landes-Vater, deine Augen immer offen zum Guten. Sende allerhöchstgedachtem unserm Allernädigsten Könige, Churfürsten und Herrn Hilfe von deinem Heiligthum, überschütte Ihn mit vielem geistlichen und leiblichen Segen. Gieb Ihm langes Leben. Erzeige Ihm Güte und Treue, die Ihn behüten. Lenke Sein Herz fernerweit zu landesväterlicher Liebe und Huld gegen uns, seine getreue Unterthanen, und lass uns fröhlich rühmen, du, Herr, seist davor seine Stärke, du seist die Stärke, die deinem Gesalbten hilft.“

¹ Die im folgenden zitierten Schriftstücke sind abgedruckt in: Beiträge zur sächsischen Kirchengeschichte, Siebentes Heft, 1892, S. 131–140: „Aktenstücke über der Evangel.-Lutherischen Landeskirche Sachsens Freude und Leid im Jahre 1717“. Das Zitat auf S. 131 f. Löschers Freude ist verständlich, hatte doch der päpstliche Nuntius August den Starken vergeblich ersucht, die Feierlichkeiten zu verbieten; vgl. GRETSCHEL II, S. 589.

² Aktenstücke, a. a. O., S. 138.

In die Festesvorfreude fällt ein bitterer Wermutstropfen, denn unter dem Datum des 24. Oktober 1717 – genau eine Woche vor dem Jubiläum – muß Löscher an die Pastoren schreiben³:

„Mit gar betrübtem Herzen muss ich leider melden, dass vor gewiss gehalten wird, ob solten Sr. Hoheit der Chur-Prinz sich zu Wien öffentlich zur Römischen Kirche gewendet haben, wie denn solches Sr. Königl. Majestät Dero Evangelischen Herrn Geheimbden Räthen gestern eröffnet, aber auch zugleich versichert haben, dass deswegen nichts in Religionsachen geändert werden sollte, wie solches künftig in's Land soll ausgeschrieben werden.“ (Nach einer Mahnung, auf den Kanzeln diesen ungeheuerlichen Vorgang mit „christlicher Prudenz“ zu behandeln, fährt Löscher fort:)

„Welches denn nicht zu decliniren gewesen in mehrerer Betrachtung, dass ein übermässiges Klagen unsern Widersachern zum Spott und Hohn über der Evangel. Kirche Jubel-Freude grossen Anlass geben würde. Wir wollen übrigens mit einander unsre Zuhörer zur Beständigkeit bei der wahren Evangel. Religion, auch herzeifrigem Gebet ernstlich vermahren und um Abwendung der Seelen Gefahr selbst unablässig beten.“

Auch die Landstände waren über die Nachricht äußerst bestürzt. Zwar beeilte sich August zu erklären, daß weder er noch sein Sohn⁴

„das mindeste fürnehmen, noch anderes verstatten oder verhängen werden, welches zum Abbruch der Religionsfreiheit nach unseren ausgelassenen Mandaten und Landtags-Reversalen gereichen können, sondern sie werden sich allenthalben dergestalt zu erweisen beflissen sein, daß wie in anderem, also auch in Religions-, Kirchen-, Universitäts- und Schulsachen und allen dero Annexis nichts verändert, sondern alles in statu quo, wie es vor Unserer Religionsveränderung in Annum 1697 gewesen, unverletzt erhalten werde“.

Doch waren die Stände nun so mißtrauisch geworden, daß sie heftig nach erneuten und präzisen Religionsversicherungen verlangten. Zugleich forderten sie die strenge Untersuchung von Beschwerden über katholische Geistliche, die die ihnen gesteckten Grenzen und Befugnisse überschritten hätten. Die harten Verhandlungen zogen sich über ein halbes Jahr bis zum Sommer 1718 hin.⁵

Nichts könnte die Gereiztheit besser illustrieren als die Erzählung der Vorgänge aus katholischer Sicht.⁶ Die „Historia Missionis“ der Jesuiten schreibt im Jahresbericht 1718 unter anderem:

„Et sanè majori Anno hoc supremi Saxoniae Domini nos eguisse deprehendimus favore, dum acerbiori nos, quàm hactenus unquam haeresis persecuta est furore. Absolutò namque sub finem Anni superioris in nativo hoc Luteranae haeseos solo inter tridua tripudia Anni Saecularis secundi, Jubilaeo secundo, congregati mense [hier ist in der Quelle Raum für die Ergänzung eines Monatsnamens freigelassen; in Frage kommt v. a. der Januar 1718] Status Saxonicus, nullum non ad extirbandam rem Catholicam moverunt lapidem. Praesentatum ab his Regi Serenissimo scriptum, quò postulabatur, ut arctè [?] manu teneretur Exercitium publicum Lutheranae Religionis, excluso omni Exercitio publico Religionis Catholicae, quin imò Regis in absentia etiam privata. (...)

Dominicâ palmarum praemissa privatim confessione Paschali, hora septima è celebrantis Confessarii sui manibus in Capella sua Regia, regales agni Divini dapes, Sanctissimum inquam epulum Eucharisticum palàm sumpsit Rex Serenissimus, mappam substernentibus binis nostris sacerdotibus; qua quidem die Divinis omninò omnibus, Missae videlicet Cantatae, Vesperis, Litanij exhortationi quadragesimali, ac demum benedictioni pientissimè interfuit. Haec Serenissimi devotio per totius hebdomadae majoris decursum non sinè summa pusilli gregis Catholici aedificatione, ac consolatione, adversariorum verò nostrorum rabie, majus et majus indies sumpsit incrementum, ut hebdomada major luctui alioquin, moerore pio dicata, nobis liquidissimorum, simulque sacerrimorum gaudiorum fuerit bajula.“ (HMD S. 87 f.)

„Und fürwahr haben wir in diesem Jahr erkannt, daß wir der Gunst des höchsten Herren Sachsens bedürftig sind, als uns nämlich die Ketzerei mit grimmigerer Wut als jemals zuvor verfolgt hat. Denn als gegen Ende des vergangenen Jahres in diesem Geburtsland der lutherischen Ketzerei nach dreitägigen Feiern das zweite Reformations-Jubiläum zu Ende gegangen war [die erste Zentenarfeier hatte 1617 stattgefunden], warfen die im Monat [zu ergänzen: Januar 1718] versammelten sächsischen Stände jeden Stein, um den Katholizismus auszutreiben. Dem Allerdurchlauchtigsten König überreichten sie [die Stände] eine Schrift, in welcher gefordert wurde, daß die öffentliche Ausübung der lutherischen Religion garantiert, jede öffentliche Ausübung der katholischen Religion dagegen untersagt werden solle; in des Königs Abwesenheit solle sogar die private Ausübung verboten sein.

Am Palmsonntag [10. April 1718] empfing der Allerdurchlauchtigste König, nachdem er privat die österliche Beichte abgelegt hatte, in der siebten Stunde öffentlich aus den Händen des Zelebranten, seines Beichtvaters, in sei-

³ Aktenstücke, a. a. O., S. 140.

⁴ ZIEKURSCH, S. 265.

⁵ Ausführliche Schilderung bei GRETSCHEL II, S. 589 ff.

⁶ Der gleichfalls konvertierte Baron von Hecker berichtet am 4. April 1718: „Die hiesigen Stände haben der heiligen Kirche den Untergang geschworen. Sie verlangen vom König Schließung der Kapellen in Dresden und Leipzig. Sie wollen unseren Glauben hier ganz ausrotten“; zitiert bei HAAKE, August der Starke, S. 150.

ner königlichen Kapelle das königliche Opfermahl des göttlichen Lammes, das allerheiligste – sage ich – Eucharistische Festmahl, wobei unsere beiden Priester das Tuch unter ihm ausbreiteten; an diesem Tag hat er überhaupt an allen heiligen Handlungen, d. h. den gesungenen Messen, den Vespem, den Litaneien, der Karwochenandacht und schließlich dem Segen in allerandächtigster Weise teilgenommen. Diese Andacht des Serenissimus nahm im Verlauf der ganzen Karwoche von Tag zu Tag mehr und mehr zu, wodurch die kleine katholische Herde aufs höchste erbaut und getröstet wurde, unsere Feinde aber in rasende Wut gerieten, so daß die Karwoche, die sonst dem Schmerz und der frommen Trauer geweiht ist, uns der Anlaß zur lautersten und zugleich heiligsten Freude wurde.'

Die Befürchtungen der Stände erwiesen sich als berechtigt: der Katholizismus war nun keine Episode mehr, der mit dem Tod Augusts des Starken von selbst wieder verschwinden würde. Mit dem katholischen Kurprinzen und mehr noch seiner späteren Gemahlin Maria Josepha findet der Katholizismus am Dresdner Hof jenen beständigen Rückhalt, der von August dem Starken nicht zu erlangen war.

10. Das sächsisch-habsburgische Eheprojekt

Kaiser Leopold hinterließ bei seinem Tod im Jahre 1705 zwei Söhne: der ältere wurde als Kaiser Joseph I. (1705–1711) sein Nachfolger, der 1685 geborene zweite Sohn Karl wurde im Spanischen Erbfolgekrieg als Karl III. zum spanischen König proklamiert, um die habsburgischen Ansprüche auf den spanischen Thron gegenüber den französischen Interessen zu demonstrieren.

Im September 1703, noch zu Lebzeiten des Kaisers Leopold, wurde die Erbfolge im Fall des Ablebens von Joseph oder Karl in einem habsburgischen Hausvertrag, dem „Pactum mutuae successionis“ (Vertrag über die gegenseitige Nachfolge) geregelt. Vorrangig war die männliche Erbfolge. Starb Karl ohne Sohn, so fiel das Erbe zunächst an den älteren Bruder Joseph, danach an dessen Kinder beiderlei Geschlechts. Denn in diesem Fall genossen die Töchter Josephs, der Karl beerbt hatte, Vorrang vor etwaigen Töchtern Karls. Starb dagegen Joseph ohne Sohn, so erbte zunächst Karl, danach dessen ältester Sohn. Wenn nun auch Karl keinen Sohn hatte, dann erhob sich die Frage: erbt die älteste Tochter Josephs oder die älteste Tochter Karls? Der Wortlaut des „Pactum“ ließ beide Auslegungen zu.¹

Joseph I. starb 1711, noch nicht 35 Jahre alt. Er hinterließ zwei Töchter: Maria Josepha, geboren am 8. Dezember 1699, und Maria Amalia, geboren am 22. Oktober 1703. Karl wurde der Erbe Josephs; als Karl VI. wurde er zum deutschen Kaiser gewählt. Es mußte nun in seinem Interesse liegen, diejenige Interpretation des „Pactum“, die *seine* Nachkommenschaft begünstigte, zur allein gültigen Auslegung zu erklären. Dies geschah in der „Pragmatischen Sanktion“ vom 19. April 1713, die den Vorrang der Töchter Karls vor den Töchtern Josephs feststellte. Solange die Ehe Karls jedoch gänzlich kinderlos blieb, war Maria Josepha, Josephs I. ältere Tochter, die erste Anwärterin auf das habsburgische Erbe. Das mußte sie in den Augen des europäischen Hochadels begehrenswert machen. Aus dem genannten Grund behandelte der Wiener Hof eine mögliche Heirat Maria Josephas mit größter Vorsicht. Denn Karl VI. mußte lange auf Nachkommen warten; ein 1716 geborener Sohn starb bereits 1717. Erst die am 13. Mai 1717 geborene Tochter Maria Theresia überlebte und verdrängte Maria Josepha gemäß der „Pragmatischen Sanktion“ vom ersten Platz der Erbfolge. Das seit 1711 vom sächsischen Hof mit zunehmendem Eifer betriebene Eheprojekt, das zeitweilig auf nichts Geringeres als die habsburgischen Erblände und die deutsche Kaiserkrone abzielte, ließ sich nun leichter vorantreiben.² Es ist kein Zufall, daß der sächsische Kurprinz erst im September 1717 in Österreich willkommen war. In den Jahren zuvor stand für Karl VI. zu viel auf dem Spiel.

Auch die Kurie hatte Interesse an einer Verbindung der Häuser Habsburg und Wettin. Der Jesuit Salerno schrieb im Juni 1716 aus Wien³: falls es gelänge, eine Heirat zwischen einer Nichte des Kaisers und dem Kurprinzen zustandezubringen, so wäre der Gewinn beträchtlich, denn

¹ Vgl. zu diesen verwickelten Verhältnissen Albrecht PHILIPP, August der Starke und die pragmatische Sanktion, Diss. Leipzig 1907, S. 16 f.

² Zum beständigen Hin und Her zwischen Rom, Wien und Dresden vgl. ausführlich ZIEKURSCH, S. 233 f. und 247 ff. (Maria Josephas Geburtsjahr wird irrtümlich mit „1693“ angegeben).

³ ZIEKURSCH, S. 258, Anm. 1.

„entrando in Sassonia una Principessa di Casa di Austria, v'entrarebbe nell'istesso tempo con lei la religione ed ogni bene senza disturbo, senza strepito e con la maggior naturalezza del Mondo“;
„beim Einzug einer Prinzessin aus dem Hause Österreich in Sachsen würde dort zugleich mit ihr die Religion und alles Gute Einzug halten, ohne Aufruhr, ohne Lärm und mit der größten Natürlichkeit der Welt“.

Langwierige Verhandlungen führten schließlich zu einem Ehevertrag, der wegen seiner grundsätzlichen Bedeutung für die Festigung des Katholizismus und damit auch für die Einrichtung einer ständigen katholischen Kirchenmusik auf höfischem Niveau hier näher betrachtet werden muß.⁴ Die habsburgischen und die wettinischen Unterhändler trafen die Abreden

„des Heyrath Guths, Wiederlaag, Morgengaab, Wittums-Siz und Nuzungen halber: absonderlich aber wegen des freyen Exercitii der catholischen Religion für die Durchlauchtigste Erz Herzogin und Dero Hofstaat, auch Education der aus dieser Ehe erzeugenden Erben beyderley Geschlechts und deren Vergerhabschaffung“.

Nachdem in Punkt 1 und 2 das Eheversprechen geleistet und die Frage der Mitgift geregelt wurde, behandeln die Punkte 3 bis 5 die Anerkennung der „Pragmatischen Sanktion“ durch die sächsische Seite: die „freywillige Renunciation“ auf Erbensprüche an habsburgischen Besitzstand ist „der Haupt-Grund, Condition und fundament dieser Heyrath und Ehe-Verlöbniß“. Die in unserem Zusammenhang zentrale Religionsfrage wird schließlich im sechsten Punkt abgehandelt:

„Sechstens. gleichwie Ihro Kayserliche Catholische Majestät keinesweges gedencken, etwas zu verlangen, was dem Instrumento Pacis Westphalicae und dem darinn enthaltenen Anno decretorio der Religion halben zugegen; So ist annebst billig, daß, was Sie salvâ eâdem pace zu begehren befugt, solches nicht auslaßen, indeme allerhöchst gedachte Ihro Kayserliche catholische Majestät an Vaters statt, dessen Amt Sie nun begehren, von Gott und Gewissens wegen dessen auch billig besorgt seyn müssen, damit Dero freundlich geliebten Frauen Nichte, der Erz Herzogin so wohl als Dero künftigen Erben mann- und weiblichen Geschlechts, wie ingleichen Dero Hofstaat der freyen öffentlichen und ohngehinderten Übung der Catholischen Religion halber in denen Chur-Sächsisch- und von denenselben dependirenden auch zuge-thanen Landen jezo und ins künftige auf alle menschliche Zufälle satssam gerathen und vorgesehen werde, auser welcher Versicherung sonst Dieselbe in diese Heyrath nimmermehr gewilliget hätten, noch willigen können; Als hat man sich beederseits der catholischen Religion und deren öffentlichen freyen Exercitii für Ihro Durchlaucht die Erz Herzogin und Dero Hofstaat, wie auch der Education deren fürstlichen Kinder und anderes halber nachfolgender gestalten verglichen, auch von wegen und im Nahmen Ihrer Königlichen Majestät und Dero Königlichen und Churfürstlichen Prinzens von mir, oft wiederholt – Dero dazu bevollmächtigten Gwalt habern auf das zier- und verbündlichste zugesagt und versprochen worden. Daß

1.)^{mo} Hochgedachter Erz Herzogin Maria Josepha für sich und Dero ganze Hofstaat zu allen Zeiten die öffentliche freye Übung der catholischen Religion aller Orthen in Chur Sächsisch- davon dependirend- und zugethanen Ländern, wo selbe sich mit Ihrer Hofstaat ja zu Zeiten einfinden wird, gestattet und erlaubt, auch zu dem Ende Ihro in Ihren gewöhnlichen und anderen Residenzen eine öffentliche Hof-Kirche mit Freudhoff und was dem Exercitio mehr anhängig, um darinn den catholischen Gottesdienst zu halten, nicht allein verwilliget werden, sondern Sie dessen auch kraft dieses Heyraths Contracts von Selbsten befugt und bemächtigt seyn solle, doch dergestalten, daß dieserhalben keinesweges in denen Orthen, wo sie nicht beständig wohnhaft, besondere Gotteshäuser und Freud-Höfe zu errichten begehret werden solle.

2.)^{do} Daß alle in dieser Ehe durch den Seegen des Allerhöchsten erzeugende fürstliche Kinder, Söhne und Töchter, wie auch Ihre Nachkömmlinge ohne Unterscheid des Geschlechts, in der Römisch catholischen Religion auferzogen werden sollen“.

(Die Unterpunkte 3 und 4 regeln das Sorge- und Erziehungsrecht wie auch die Versorgung der Kinder für den Fall, daß der Kurprinz stirbt oder beide Eltern sterben, bevor die Kinder das Mündigkeitsalter er-

⁴ Staatsarchiv Dresden, Locat 760: „Abschriften von denen Ehe-Pacten Seiner Hoheit des Königlichen Printzens, Herrn Friedrich Augusts, mit der Römischen Kayserlichen Printzeßin, Frauen Maria Josepha, Ertz-Herzogin zu Oesterreich Durchlaucht nebst andern dazu gehörigen Documenten. Anno 1719. Geh: Cab: Cantzley. Loc. No. 8“; darin zwei Abschriften des Ehevertrags. Wir folgen stets der Orthographie der zweiten Abschrift; beide Ausfertigungen stimmen im Wortlaut überein. Dem Staatsarchiv Dresden ist für die Zitiererlaubnis zu danken. –

Daß sich in dem wesentlichen Religionspunkt die österreichische Seite (zumindest in der Formulierung) durchgesetzt hat, zeigt der Vergleich zweier Verhandlungsinstruktionen. War es sächsischer Wunsch, „que l'Archiduchesse se contentera en Saxe de l'exercice privé de sa Religion“ (ZIEKURSCH, S. 272, Anm. 1), so bestand Karl VI. darauf, daß die „öffentliche Ausübung der Religion in den öffentlichen Kirchen“ als eine „ausdrückliche und unabläßliche Bedingung anzusehen“ sei (THEI-NER, S. 193 und Dokument XCVI, Punkt 7, Datum: 16. März 1717).

⁵ Der Begriff meint: Vormundschaftsregelungen für den Fall, daß die Eltern (oder auch nur der Vater) sterben, bevor die Kinder volljährig geworden sind. Vgl. Matthias LEXER, *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch*, 3. Band, Leipzig 1878, Sp. 113: „vergerhaben (...) bevormunden“.

reicht haben. Diese Bestimmungen blieben wegen der langen Lebensdauer des Paares praktisch folgenlos.)

„Da sich aber

5.)⁶ wieder all Verhoffen jemahls ergeben würde daß die aus diesen beeden hohen Braut-Personen entsprossene Descendenz mann- oder weiblichen Geschlechts, in was Grad dasselbe seyn möchte, wieder diese feyerliche Heyraths Abrede und Zusage, von der Römisch Catholischen Religion abgieng, und sich zu einer andern bekenntete, solchenfallß ist deutlich abgeredet, ausdrücklich eingedungen, darüber verglichen und zugesagt worden, daß der- oder dieselbe von der Römisch Catholischen Religion also abweichende Mann- oder WeibsPerson zu der Erb- und Thron-Folge dieser sämmtlichen von Ihrer Kayserlichen und Königlichen Catholischen Majestät in- und auser Deutschland besizenden oder Deroselben von Rechts wegen gebührenden Königreichen und Landen in ewige Weltzeiten allerdings ohnfähig und davon ausgeschlossen seyn: Mithin der Durchlauchtigsten Gespons selber Zeit im Erben sich befindenden nächsten Erbfolgern oder Erbfolgerin von Catholischer Religion das ohnmittelbare Successions-Recht offen stehen und gedachtes Erb-Recht von nun an von Ihro Durchlaucht, der Erz Herzogin an den oder dieselbe hiermit übertragen seyn, und als übertragenes [Lesart wohl: übertragener] geachtet werden solle.

Siebendens. Nach diesen so abgeredet und festgestellten zweyen Verzicht- und Religions-Puncten, welche pro Basi et fundamento gegenwärtiger Ehe Verlöbniß itz und in künftigen Zeiten anzusehen und zu beobachten seynd . . .“

(Die weiteren Bestimmungen betreffen Versorgungsfragen und weitere materielle Probleme; Schlußformel:)

„So geschehen zu Wien, den zehenden Tag des Monaths Augusti, im Jahre unserer Erlösung Ein Tausend Siebenhundert und Neun Zehen.“

(Unterschriften)

Zwar wird den sächsischen Unterhändlern zunächst die Bewahrung des status quo in den innersächsischen Religionsverhältnissen mit dem Hinweis auf den Westfälischen Frieden und das von ihm festgesetzte Stichjahr (1624) für die Religionsfeststellung ausdrücklich zugesichert. Doch alle weiteren Formulierungen zielen auf die Sicherung des Katholizismus in Dresden; Maria Josephas verbrieftes Recht der öffentlichen katholischen Religionsausübung brachte in das religiöse Leben am Dresdner Hof Stabilität und Kontinuität; ihr Einzug schuf die Grundvoraussetzungen für den Aufschwung der katholischen Hofkirchenmusik. Fest verwurzelt in den Traditionen des Katholizismus und bei den Zeitgenossen wegen ihres Glaubenseifers berühmt⁶, scheint sie darauf bedacht gewesen zu sein, den katholischen Gottesdienst in einer Weise auszustatten, der einem bedeutenden Hof und einer Habsburgerprinzessin würdig war. Was August der Starke bei der Eröffnung der katholischen Kapelle im Hoftheater 1708 als Zielvorstellung formuliert hatte, wurde nun, ein gutes Jahrzehnt später, allmählich Realität.

Bei allen Schmähungen, die zeitgenössische und spätere Autoren über die „bigotte“ und „häßliche“ Prinzessin verbreiteten, ist es doch zuletzt der Initiative Maria Josephas zu danken, daß das Repertoire der Dresdner Hofkirchenmusik „zur Bachzeit“ noch heute recht geschlossen erhalten ist⁷:

„Die Pflege der Kirchenmusik und das Interesse dafür war stets eine ihrer Lieblingsbeschäftigungen. Ihre Musikaliensammlung war eine wertvolle und reiche. Sie hatte unter andern zu dem Behufe den Ankauf der musikalischen Hinterlassenschaften Volumier's, Schmidt's, Heinichen's, später auch Zelenka's, Pisendel's, Ristori's u. A. veranlaßt. Nach ihrem Tode erhielt einen Theil die Bibliothek der katholischen Hofkirche, einen Theil ihre Schwiegertochter Maria Antonia.“

⁶ Dazu die Biographie ihres Beichtvaters Anton HERRMANN, *Leben und Tugenden der . . . Maria Josepha (usw.)*, Leipzig 1766; allgemein zur Frömmigkeit der Habsburger Anna CORETH, *Pietas Austriaca. Ursprung und Entwicklung barocker Frömmigkeit in Österreich*, München 1959. – Friedrich der Große meinte: „Elle aurait voulu rendre la Saxe catholique, mais ce n'était pas l'ouvrage d'un jour“ (vgl. Heribert RAAB, Clemens Wenzeslaus von Sachsen und seine Zeit (1739–1812). Band I: *Dynastie, Kirche und Reich im 18. Jahrhundert*, Freiburg u. a. 1962, S. 43). – Johannes ZIEKURSCH, *Sachsen und Preußen um die Mitte des 18. Jahrhunderts*, Breslau 1904, schreibt wenig schmeichelhaft: Maria Josepha war „häßlich und klein an Gestalt, mit geringen Geistesgaben von der Natur ausgestattet, durch die Erziehung bigott und hochmütig geworden. In Warschau und Dresden verleugnete sie nie die habsburgische Kaiserstochter, aber die kindische Art, mit der sie ihrer politischen Meinung Ausdruck gab, verriet, wie wenig sie bedeutete“ (S. 15 f.).

⁷ FÜRSTENAU II, S. 181.

11. Der Tod Augusts des Starken und der Kampf um die polnische Thronfolge 1733–1736

Mit der Festigung des Katholizismus in Dresden in den Jahren nach 1719 konnten sich politische Ereignisse nicht mehr so direkt und unmittelbar auf das kirchliche Leben auswirken wie ehemals. Die Darstellung der politischen Geschichte hat daher im Rahmen der vorliegenden Arbeit ihre Funktion weitgehend erfüllt. Zu erwähnen ist noch die Zäsur, die der Tod Augusts des Starken und der Regierungsantritt seines Sohnes bedeutete.

Am 1. Februar 1733 starb August der Starke in Warschau.¹ Sein Leichnam wurde in Krakau beigesetzt; nur sein Herz, eingeschlossen in eine silberne Kapsel, wurde nach Dresden überführt. Trotz intensiver Bemühungen waren Augusts Pläne, die Thronfolge seines Sohnes im Wahlkönigtum Polen zu sichern, gänzlich gescheitert. Die Stimmung in Polen war den Sachsen nicht günstig. Der „Hof- und Staats-Calender“² berichtet:

„In Warschau hatten indessen der Herr Geh. Rath von Brühl alle Sorgfalt, daß des Höchstseligsten Königs Pretiosa, Scripturen, Meublen, desgleichen die gantze Sächsische Hofstatt in Sicherheit gebracht wurden, wie denn der Cron-Marschall durch Trompeten-Schall publiciren ließ, daß kein Pole einem Ausländer das geringste Leid, bey hoher Strafe, zufügen solte, da denn alles sicher ward. Es trate hierauf die gantze Hofstatt, nebst vielen andern in Polen sich aufhaltenden Sachsen, ihren Marsch unter einer Bedeckung von Polnischer Cavallerie an, welche sie bis an die Gräntze escortirte, und wurde von dem Hrn. Hof-Marschall Curt von Einsiedel geführet, und traf solche den 17. Mertz [1733] ohne gehabten üblen Zufall in Dreßden ein.“

Schon Jahre vor Augusts Tod hatten sich Österreich, Rußland und Preußen darauf verständigt, daß eine sächsische Thronfolge in Polen nicht in Frage komme. Die seit 1726 geführten Verhandlungen wurden 1732 mit einem Präliminarvertrag abgeschlossen. Die drei Mächte einigten sich auf die Unterstützung des portugiesischen Infanten Emanuel bei einer Kandidatur um die polnische Krone nach Augusts Tod. Österreich und Rußland hatten Preußen für sein Eingehen auf den Vertrag Kurland zugesagt. Damit wäre Preußens Machtfülle weiter gewachsen, was letztlich nicht im Interesse der beiden Kaiserreiche liegen konnte. Die sächsische Diplomatie hakte an diesem Punkt ein und verstand es, diesen Konflikt zu nutzen: bereits 1733 wurden, gegen nicht unerhebliche sächsische Zugeständnisse, Verträge mit Österreich und Rußland zur Unterstützung einer neuerlichen sächsischen Thronkandidatur geschlossen. Der portugiesische Infant hatte unterdessen auf seine Kandidatur verzichtet.

Ein ernst zu nehmender Gegenkandidat erstand dem sächsischen Kurprinzen/Kurfürsten jedoch in dem von Frankreich unterstützten Stanislaw Leszczyński, der schon dreißig Jahre früher polnischer Gegenkönig gewesen war. Der mit dem französischen Königshaus verschwägte Leszczyński – seine Tochter Maria war seit 1725 die Gemahlin Ludwigs XV. – war am 12. September 1733 vom polnischen Adel zum König gewählt worden. Bereits im August jedoch war Rußland in Polen einmarschiert, und am 5. Oktober 1733 wählte eine kleine Adelsfraktion den sächsischen Kurfürsten zum polnischen König. Daraufhin erklärte Frankreich den Krieg gegen Österreich und Rußland.

Der Streit um die polnische Thronfolge wurde blutig entschieden. Am 17. Januar 1734 ließ sich Friedrich August II. in Krakau zum Polenkönig August III. krönen. Doch erst Mitte des Jahres 1735 unterliegen die Anhänger Leszczyńskis entscheidend nach vorangegangenen verlustreichen Kämpfen. Im „Wiener Präliminarfrieden“ (Oktober 1735) wird August III. als polnischer König anerkannt, Leszczyński verzichtet im Januar 1736 formell auf seine Thronansprüche, und im Juni 1736 erkennt auch der polnische Adel auf einem Pazifikationsreichstag August III. als polnischen König an.³

In den Zusammenhang dieser Ereignisse gehören zwei weltliche Kantaten Johann Sebastian Bachs. Zum Ersten Jahrestag der Wahl Augusts III. zum polnischen König führte Bach am 5. Oktober 1734 in

¹ Die Krankengeschichte zeichnet nach Hans BESCHORNER, Augusts des Starken Leiden und Sterben, NASG 58, 1937, S. 48–84.

² Im folgenden stets zitiert als: HStCal, Jahrgang. Der volle Titel lautet: Königl. Polnischer [bzw. Poln., Pohln.] und Churfürstl. Sächsischer Hoff-[Hof-] und Staats-Calender Auf das Jahr 1728 [–1757] ... Zu finden im Weidmannischen Buchladen [in der Weidmann=schen Handlung]. Benutzt wurden die Jgg. 1729–1753 in den Exemplaren der SLB (Signatur: Hist. Sax. I 179). Zitiert wird die später ergänzte Follierung dieses Exemplars; das Original besitzt nur Bogenzählung. Die Chronik der Ereignisse hinkt stets um ein bis zwei Jahre nach; die zitierte Stelle: HStCal 1735, fol. 14v.

³ Vgl. insbesondere Rudolf BEYRICH, Kursachsen und die polnische Thronfolge 1733–1736, Diss. Leipzig 1913. Vgl. ferner GRETSCHEL III, S. 7 ff. und BÖTTIGER-FLATHE II, S. 406 ff.

Leipzig vor dem Quartier des dort weilenden Herrscherpaares ein „Drama per Musica overo Cantata gratulatoria“ auf: „Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen, / Weil Gott den Thron deines Königs erhält“ (BWV 215). Anstelle einer historischen Schilderung der polnischen Kriegsergebnisse seien einige Textproben aus diesem Werk mitgeteilt:

„Was hat dich sonst, Sarmatien, bewogen, / Daß du vor deinen Königsthron / Den sächsischen Piast, / Des großen August' würdigen Sohn, / Hast allen andern fürgezogen? (...) / Zwar Neid und Eifersucht, / Die leider! oft das Gold der Kronen / Noch weniger als Blei und Eisen schonen, / Sind noch ergrimmt auf dich, o großer König! / Und haben deinem Wohl geflucht“. (...))

[Arie:] „Rase nur, verwegener Schwarm, / In dein eignes Eingeweide! / Wasche nur den frechen Arm, / Volle Wut, / In unschuldiger Brüder Blut, / Uns zum Abscheu, dir zum Leide! / Weil das Gift / Und der Grimm von deinem Neide / Dich mehr als Augustum trifft.“

[Rezitativ:] „Ja, ja! / Gott ist uns noch mit seiner Hülfe nah / und schützt Augustens Thron. / Er macht, daß der gesamte Norden / Durch seine Königswahl befriedigt worden“ (...))

Ursprünglich scheint Bach beabsichtigt zu haben, nicht bereits am 5. Oktober, sondern erst am 7. Oktober 1734 – dem 38. Geburtstag des Fürsten – eine Festkantate aufzuführen. Das dafür vorgesehene Werk war die Kantate „Schleicht, spielende Wellen, und murmelt gelinde“ (BWV 206). Als das überraschende Eintreffen des Fürstenpaares zu einer Änderung von Bachs Plänen geführt hatte, ließ er dieses Stück erst einmal liegen; am 7. Oktober 1736 schließlich dürfte er es erstmals aufgeführt haben. Der König und Kurfürst war nicht anwesend. Auch der Text dieser Kantate nimmt drastisch auf die Kriegswirren in Polen Bezug. So rezitiert etwa die redend eingeführte Weichsel:

„O glückliche Veränderung! / Mein Fluß, der neulich dem Cocytus gliche, / Weil er von toten Leichen / Und ganz zerstückten Körpern langsam schliche, / Wird nun nicht dem Alpheus weichen, / Der das gesegnete Arkadien benetzte. / Des Rostes mürber Zahn / Frißt die verworfnen Waffen an, / Die jüngst des Himmels harter Schluß / Auf meiner Völker Nacken wetzte.“

Es nimmt kaum wunder, daß man in späterer Zeit verschiedentlich versucht hat, diese Kantaten durch Umdichtungen des Textes zu „retten“.

Bekanntlich stehen noch etliche weitere der erhaltenen weltlichen Kantaten Bachs in einer Beziehung zum sächsischen Herrscherhaus und anderen verwandten oder benachbarten Fürstenhäusern. Damit stehen sie zugleich in einer Beziehung zur sächsischen Landesgeschichte im allgemeinen. Über die erhaltenen und die nicht erhaltenen Kantaten und ihre Aufführungen unterrichten ausführlich die von Werner Neumann verfaßten Kritischen Berichte zu NBA I/36: Festmusiken für das Kurfürstlich-Sächsische Haus I (zu BWV 206: S. 120 ff.) und NBA I/37: Festmusiken für das Kurfürstlich-Sächsische Haus II (zu BWV 215: S. 30 ff.; in diesem Krit. Ber. auf S. 7–14 auch Angaben zu BWV 205a, „Blast Lärmen, ihr Feinde! verstärkt die Macht“, deren Text ebenfalls auf die polnischen Ereignisse anspielt). Über Bachs weltliche Kantaten für andere Fürsten handelt Alfred Dürr im Kritischen Bericht zu NBA I/35. Am leichtesten läßt sich ein Überblick über den gesamten Bereich gewinnen bei Alfred Dürr, Die Kantaten von Johann Sebastian Bach, 2 Bände, Kassel u. a. 1971 (mehrere Neuauflagen), S. 645–676. Zum Komplex „Bach und das Herrscherhaus“ gehört zumindest indirekt auch die Trauerode BWV 198 (Dürr, S. 683 ff.), die oben im Zusammenhang mit dem Tod von Kurfürstin Christiane Eberhardine erwähnt wurde.

Das Urteil der Nachwelt über Friedrich August II. (August III.) ist fast einhellig negativ. Daß die Vorgänge um seine Konversion und die achtjährige Entfernung von der Heimat nicht spurlos an ihm vorübergegangen sind, steht wohl außer Frage. Die politischen Geschäfte interessierten ihn anscheinend wenig, widerten ihn vielleicht sogar an. Er überließ sie weitgehend seinen Günstlingen Sulkowski und vor allem dem Grafen Brühl.⁴ Um so mehr war er an der Kunst interessiert. Die Blüte der Dresdner Oper ist mit seinem Namen verbunden, nicht mit dem des Vaters. Denn auch die Dresdner Oper vor 1720 lebte von den Engagements, die der reisende Kurprinz im Namen (und auf Kosten) seines Vaters abschloß. Später holte er dann Johann Adolf Hasse als Kapellmeister nach Dresden. Bei so viel Liebe zur italienischen Oper und ihrem prunkenden Wesen konnte allerdings die treue und fleißige Versehung des Kirchendienstes kaum auf gebührende Anerkennung hoffen. Jan Dismas Zelenka bekam dies zu spüren, und auch auf Bachs Angebot, „jedemal auf Ew. Königlichen Hoheit gnädigstes Verlangen, in Componirung der Kirchen Musique sowohl als zum Orchestre meinen unermüdlichen Fleiß zu erweisen“⁵, kam man offenkundig nicht zurück.

⁴ Vgl. Albrecht PHILIPP, Sulkowski und Brühl und die Entstehung des Premierministeramtes in Kursachsen, Dresden 1920. – Eine sehr negative (und dadurch typische) Charakterisierung beider bei BÖTTIGER-FLATHE II, S. 410 ff.

⁵ Widmungsschreiben der Missa h-Moll. Dazu zuletzt Hans-Joachim SCHULZE, Johann Sebastian Bach, Missa h-Moll, BWV 232¹, Kommentar zum Faksimile des Originalstimmensatzes der Sächsischen Landesbibliothek Dresden, Mus. 2405-D-21, Leipzig 1983 (Editionsreihe Musik der Dresdener Hofkapelle), S. 6 und Anm. 19.

12. Die Schlesischen Kriege 1740–1745

Am 20. Oktober 1740 starb Kaiser Karl VI., ohne Söhne zu hinterlassen.¹ Zwar hatten fast alle europäischen Mächte die Pragmatische Sanktion, die die weibliche Erbfolge in den habsburgischen Ländern sichern sollte, anerkannt, doch erwiesen sich die Abmachungen nun als brüchig. In Italien, in den Niederlanden, vor allem aber im Reich selbst begannen kriegsrische Auseinandersetzungen, die erst acht Jahre später durch den Frieden von Aachen beigelegt wurden. Auch Sachsen spielte eine Rolle in den Auseinandersetzungen, die das Habsburgerreich an den Rand des Abgrunds zu bringen drohten. Der gerade erst zur Regierung gelangte preussische König Friedrich II. (der Große) überfiel im Dezember 1740 Schlesien. Damit griff er Maria Theresia, die gemäß der Pragmatischen Sanktion das Erbe ihres Vaters antreten sollte, direkt an. Maria Theresias Gemahl, Franz-Stephan von Lothringen-Toskana, besaß zunächst keine Aussichten auf die deutsche Kaiserwürde. Ansprüche darauf erhob vielmehr der Wittelsbacher Karl Albert von Bayern², der von Frankreich unterstützt wurde. England dagegen verfolgte in erster Linie eine frankreichfeindliche Politik, und Spanien wollte sich auf Kosten der Habsburger in Italien bereichern: ganz Europa war in die Auseinandersetzungen verwickelt. Sachsen unterstützte zunächst Karl Albert von Bayern und trug zu dessen Wahl zum römischen Kaiser – er nannte sich Karl VII. – im Januar 1742 bei. Einige Zeit später aber wandte sich Sachsen Maria Theresia und damit der österreichischen Seite zu. Im August 1744 begann mit dem Einmarsch der Truppen Friedrichs des Großen in Böhmen der Zweite Schlesische Krieg. Zunächst konnten die sächsisch-österreichischen Verbände das preussische Heer nach Schlesien zurückdrängen, doch stärkten die Siege bei Hohenfriedberg und Soor die preussische Position entscheidend. Im Herbst 1745 marschierten die Preußen in Sachsen ein. Am 15. Dezember wurden die Sachsen in der Schlacht bei Kesselsdorf geschlagen, Dresden wurde besetzt. Um einem sächsisch-preussischen Sonderfrieden zuvorzukommen, entschloß sich auch Maria Theresia zu einer Verständigung mit Preußen. Am 25. Dezember 1745 wurde der Friede von Dresden unterzeichnet. In einer Nebenbestimmung mußte Sachsen „die Aufrechthaltung der protestantischen Religion nach den Bestimmungen des westfälischen Friedens“ versprechen³ – das Thema war ein halbes Jahrhundert nach der Konversion Augusts des Starken noch immer aktuell. Erst der im Gefolge des Napoleonischen Krieges gegen Preußen und Rußland am 11. Dezember 1806 zwischen Sachsen und Frankreich unterzeichnete Frieden von Posen brachte die bürgerliche und politische Gleichstellung der sächsischen Katholiken. Die Bestimmung lautet⁴:

„L'exercice du culte catholique sera dans la totalité du royaume de Saxe pleinement assimilé à l'exercice du culte luthérien et les sujets des deux religions jouiront sans restriction des mêmes droits civils et politiques“;

„Die Ausübung des katholischen Kultus wird im gesamten Königreich Sachsen völlig der Ausübung des lutherischen Gottesdienstes gleichgestellt, und die Angehörigen der beiden Religionen werden ohne Einschränkungen gleiche bürgerliche und politische Rechte genießen“.

Bis dahin war es noch ein weiter Weg. Nach der Unterzeichnung des Dresdner Friedens Ende 1745 kam Sachsen nochmals einige Jahre zur Ruhe, bevor der Siebenjährige Krieg (1756–1763) das augustinische Zeitalter auf grausame Weise beendete.

¹ Vgl. zum folgenden insbesondere J. ZIEKURSCH, Sachsen und Preußen, Breslau 1904; D. B. HORN, Saxony in the War of the Austrian Succession, in: The English Historical Review, Vol. XLIV, 1929, S. 33–47; Mark A. THOMSON, The War of the Austrian Succession, in: The New Cambridge Modern History, Vol. VII, hg. von J. O. LINDSAY, Cambridge 1957, S. 416–439; mit besonderem Bezug auf Sachsen auch GRETSCHEL III, S. 18 ff. und BÖTTIGER-FLATHE II, S. 416 ff.

² Die jüngere Schwester Maria Josephas, die am 22. Oktober 1701 geborene Maria Amalia, hatte am 5. Oktober 1722 den bayerischen Kurprinzen Karl Albert geheiratet. Die verwandtschaftlichen Bande zwischen dem Wiener, dem Dresdner und dem Münchner Hof waren eng. Es ist gut möglich, daß die Ereignisse nach 1740 für Maria Josepha den Charakter einer persönlich tief empfundenen Tragödie annahmen.

³ BÖTTIGER-FLATHE II, S. 435.

⁴ BÖTTIGER-FLATHE II, S. 660, Anm. 1.

II. Gottesdienst und Kirchenmusik: Institutionen und Personal

Anders als in Wien, wo sich die katholische Kirche als *Ecclesia triumphans* darstellen konnte, gleichermaßen respektiert vom Kaiser wie vom Adel und der einfachen Bevölkerung, befand sich der Katholizismus in Dresden in der Diaspora. August der Starke war stets darauf bedacht, bei der protestantischen Bevölkerung nicht grundlos Anstoß zu erregen. Die meisten seiner Handlungen zugunsten der katholischen Kirche – wie die Eröffnung der katholischen Kapelle 1708 oder die Publikation der Konversion des Kurprinzen 1717 – stellen sich als Gegenleistungen für politische Zugeständnisse von Kurie oder Kaiser dar. Erst nach dem Einzug der Habsburgerin Maria Josepha in Dresden fand der Katholizismus bei Hofe den entscheidenden Rückhalt. Nun erst war auch der Boden bereitet für das Entstehen einer eigenständigen und kontinuierlich gepflegten katholischen Kirchenmusik bei Hofe. In den folgenden Abschnitten skizzieren wir die Vorgeschichte des Aufblühens der Hofkirchenmusik. Dabei stützen wir uns vor allem auf die „*Historia Missionis*“ der Jesuiten und auf die bei Theiner abgedruckten Dokumente zur Kapelleröffnung, ferner auf Saft und gelegentlich auf Fürstenau, Schäfer (Hofkirche) und Haake (Christiane Eberhardine).

1. Der katholische Gottesdienst vor 1708

Nach seiner Rückkehr aus Polen im Herbst 1699 vermied es der nunmehr katholische Kurfürst August der Starke auf einige Jahre hinaus, in Dresden selbst eine katholische Kapelle oder Kirche einzurichten. Seiner Pflicht der Kurie gegenüber glaubte er dadurch zu genügen, daß er die Kapelle des Jagdschlusses Moritzburg, „welches 3. Stunden von Dreßden lieget“ (HStCal 1739, f. 37r), dem katholischen Gottesdienst widmete und mit einem fest angestellten Priester versah.¹ Das öffentliche Exercitium der katholischen Religion blieb somit den Blicken der Dresdner Bevölkerung weitgehend verborgen.² In der Dresdner Residenz diente der Audienzsaal des Schlosses, in dem unter dem Thronbaldachin ein Altar errichtet worden war, als Ort für private Messen, denen nur der Herrscher und die katholischen Mitglieder seines Hofstaates beiwohnen durften.³

Man wird sich in den ersten Jahren weitgehend auf den einstimmigen Vortrag der entsprechenden Teile von Ordinarium und Proprium beschränkt haben. Hatte die königliche Kapelle dem Weihnachtsgottesdienst in Moritzburg im Jahre 1699 festlichen Glanz verliehen, so dürfte sich dies in Sachsen nicht oft wiederholt haben. Vielmehr wird die Kapelle für die festliche Gestaltung des katholischen Gottesdienstes im traditionell katholischen Polen zuständig gewesen sein. Die Umstrukturie-

¹ Vgl. SEIFERT, S. 141. – Seine heutige Form erhielt das Jagdschloß erst durch einen Umbau unter der Leitung Pöppelmanns in den 1720er Jahren. Man darf sich Moritzburg um 1700 nicht allzu prächtig vorstellen.

² Einem im Jahre 1710 rückblickend von Augusts Beichtvater, dem Jesuitenpater Vota, verfaßten Bericht folgt THEINER, S. 122 f., bei der Darstellung des ersten Gottesdienstes in Moritzburg am Weihnachtsfest 1699; FÜRSTENAU II, S. 20, scheint sich bei der Erzählung desselben Ereignisses auf Theiner oder dessen Quelle zu stützen. Theiner schreibt, daß ein „zahlreiches Chor von Sängern der königlichen Kapelle ... die Metten mit Gesang und verschiedenen Instrumenten“ begleitet habe. „Während dem Hochamte läuteten die Glocken, und außerhalb der Kirche ertönte das Geschmetter der Posaunen [gemeint sind wohl Trompeten], um der Wiederherstellung des katholischen Kultus in Sachsen die größte Öffentlichkeit zu geben“. Gegen diese Ansicht spricht bereits die abgeschiedene Lage des Jagdschlusses Moritzburg.

³ Vgl. SAFT, S. 19. Saft läßt, ebenso wie die HMD, den nicht nur de jure, sondern de facto öffentlichen katholischen Gottesdienst in Sachsen erst mit der Weihung der Kapelle im ehemaligen Hoftheater im Jahre 1708 wieder aufleben (SAFT, S. 20).

rung der Kapelle, die August der Starke in jenen Jahren durchführte⁴, dürfte dazu gedient haben, die Hofmusik an die veränderten Vorgaben und Anforderungen – Religionswechsel, Polenreisen – anzupassen.

In den „Hofjournalen“ dieser Zeit wird gelegentlich auch der Gottesdienst erwähnt.⁵ Die Eintragungen illustrieren die Kluft, die die Anfangszeit des Dresdner Katholizismus von der Zeit seiner Blüte in den Jahren nach 1720 trennt. Man liest in diesen Journalen etwa:

„Den 6. [Januar 1700] fuhren Nachmittags Ihre Mayt. die Königin in die NiclasKirche [zu Leipzig] in die VesperPredigt und hörte den Prediger M. Weißen, so von Torgau nach Leipzig vociret worden.“ (Haake, S. 89)

„Den 7. haben Ihre Mayt. die Königin in der ThomasKirchen dem Gottesdienst Vormittags bey gewohnet und seind Nachmittags in die NiclasKirche in die VesperPredigt gefahren, allda Sie den Prediger C. Dornfelden gehöret.“ (S. 90)

Über August den Starken heißt es dagegen am gleichen Tag:

„S. K. M. haben nach der Tafel ins Ballhauß sich begeben.“

Am 17. März 1700 – der Nordische Krieg war ausgebrochen – reiste August der Starke nach Polen ab.

Am 20. August

„wurde nach der Predigt wegen erhaltener Victoria in Liefeland vor Riga (...) das Te Deum laudamus gesungen [auch in den evangelischen Kirchen], auch alle Stücke umb die Vestung 3mahl gelöset.“ (S. 92)

Erst am 31. Dezember 1703 kehrt August der Starke nach Dresden zurück. Von nun an hört man zuweilen von Gottesdienstbesuchen des Herrschers, nicht aber von Auftritten der Hofkapelle im katholischen Gottesdienst. Am Neujahrstag 1704 heißt es:

„S. K. M. begaben sich vor anfahender Predigt aufn Stall und besahen die Pferde, ließen sich auch selbige vorreiten. (...) Kurz nach geendigter Predigt gegen 3/4 auf 4 Uhr saßen S. K. M. an der Treppe bey der Kirche auf Dero Leibwagen, reiseten nach Leipzig auf die Messe und nahmen den Herrn Stadthalter [Fürstenberg] zu sich in Wagen.“ (S. 98 f.)

Am 20. Januar (Sonntag) predigte der lutherische Oberhofprediger Carpzov in der evangelischen Schloßkapelle;

„S. K. M. aber ließen in Dero AudienzGemach Messe lesen.“ (S. 99)

„Den 29. Januar reiseten S. K. M. früh halb 6 Uhr unter dem Geleite Gottes wieder von Dresden ab nach Crackau, Gott gebe zu guten Glück!“ (S. 101)

Am 14. Februar 1704 war August von einer polnischen Adelsversammlung für abgesetzt erklärt worden, im Juli wurde dann Stanisław Leszczyński zum Gegenkönig erhoben. Die Überlegenheit der Schweden wurde immer drückender. Zum Sonntag, dem 30. November 1704, bemerkt das Journal:

„Heute früh 2 Uhr gelangten S. K. M. unser allergnädigster Herr selbdritt (...) ganz unvermutet von Crackau in Dresden an und wurde deshalb nach der Predigt eine Dancksagung gethan und das Te Deum laudamus von Chor abgesungen.“ (S. 102)

Am 3. Dezember begab sich August

„gegen Abends zu Dero Gemahlin der Königin, allda die CapelMusic aufwartete.“ (S. 103)

Am 5. Dezember

„begaben sich S. K. M. Vormittags ins Ballhauß, aldahin Sie den Bischoff von Ermeland zu sich kommen laßen und selbst mit auf das Schloß genommen, er ist aber bald wieder hinuntergefahren.“ (S. 103)

Zwei Tage später, am Sonntag, dem 7. Dezember, heißt es:

„S. K. M. haben Mittags umb halb 3 Uhr anrichten laßen, nachdem Sie vorher Meße gehöret.“ (S. 104)

Auch am folgenden Sonntag, dem 14. Dezember, hat August nach einem am Schreibtisch verbrachten Vormittag

„nachgehends Meße gehöret und umb 2 Uhr anrichten laßen.“ (S. 110)

⁴ FÜRSTENAU II, S. 8 ff. Von dem Repertoire, über das die Kapelle damals verfügte, ist heute anscheinend nichts mehr vorhanden. – Zur Erhellung der Kapellaktivitäten in Polen kann die vorliegende Arbeit nichts beitragen.

⁵ Ausführliche Proben daraus gibt Paul HAAKE, Christiane Eberhardine, S. 88–119; darauf verweisen die Seitenzahlen im Text oben. Eine Charakterisierung der „Hofjournale“ als Quelle für das Hofleben findet sich auch bei Ortrun LANDMANN, Quellenstudien zum italienischen Intermezzo comico per musica und zu seiner Geschichte in Dresden, masch. Diss. Rostock 1973, S. 596.

In die Kapelle des Jagdschlusses Moritzburg, den Ort für den öffentlichen katholischen Gottesdienst, scheint sich August nur an Hochfesten begeben zu haben; am 24. Dezember 1704

„seind S. K. M. Abends gegen 7 Uhr, nach Sie vorher im Grünen Gewölbe gewesen, hinnauß nach Moritzburg gereiset, allda Sie Dero Devotion zu haben gewillt.“ (S. 113)

Diese Nachrichten sind zwar dürftig⁶, doch geben sie immerhin ein anschauliches Bild von der Instabilität der politischen und gottesdienstlichen Verhältnisse in den ersten Jahren des 18. Jahrhunderts. Anders als in späteren Jahren verfügte die katholische Kirche in Sachsen noch nicht über eine gefestigte innere Organisation, die politische Schwankungen auffangen und in ihrer Wirkung mildern konnte. Im Grunde war der Katholizismus und damit auch die katholische Kirchenmusik direkt abhängig vom militärischen Erfolg oder Mißerfolg des Fürsten.

2. „Reglements du Roi pour l'Eglise et Chapelle Royale, ouverte aux Catholiques“ 1708

Im Jahre 1707 begann der Umbau des 1664–1667 erbauten Dresdner Hoftheaters in einen sakralen Raum; am Gründonnerstag, dem 5. April 1708, wurde im neuen Gotteshaus¹ die erste Messe gelesen. Das Ereignis schildert Augustin Theiner, wohl im Anschluß an einen Bericht des königlichen Beichtvaters Moritz Vota S. J. aus dem Jahre 1710²:

„Nachdem nun der P. Vota (...) die neue Kirche (...) am erwähnten Festtage mit den gewöhnlichen Ceremonien eingeweiht hatte, hielt er, assistirt von diesem zahlreichen Klerus, ein feierliches Hochamt, dem der König mit seinem ganzen lutherischen Hofe [...], so wie die auswärtigen Minister der katholischen Mächte beiwohnten. Nach der Wandlung stieg der König von seiner Tribüne, nahte sich, begleitet von seinem katholischen Hofstaate, dem Altar, und empfing mit ungewöhnlicher Andacht den hl. Leib des Herrn, im Angesicht des Volkes, unter welchem man selbst eine bedeutende Anzahl lutherischer Geistlichen aus Dresden und der Umgegend sah. Nach ihm kommunizierten gleichfalls der katholische Adel und mehrere Hunderte aus dem Volke. Während diesem ergreifenden Akte wurden mehrere heilige Hymnen des königlichen Propheten in deutscher Sprache gesungen. Hierauf ward eine feierliche Prozession³ gehalten, an welcher der König gleichfalls theilnahm, das heilige Sakrament ausgesetzt und der Segen ertheilt. Der Gottesdienst, begleitet von einer herrlichen Instrumental-⁴ und Vokalmusik von den ersten Sängern und Tonkünstlern ausgeführt, schloß mit einem feierlichen Dankgebete und mit dem bekannten ambrosianischen Lobgesange.

⁶ Weitere Hinweise in den Journalen betreffen etwa die Leipziger Oper im Jahr 1700, die „französische Comoedia“, eine Gruppe italienischer Komödianten (deren Darbietung aber „in lauter Lappalien bestanden haben soll“, S. 100), die Aufführung einer französischen Oper im Karneval 1705 zu Dresden und eine Tafelmusik, „so gahr angenehm war“ und von einem Wiener Ensemble aufgeführt wurde.

¹ Eine ausführliche Beschreibung der Räumlichkeiten bei SCHÄFER, Hofkirche, S. 1–15. Eine Abbildung des Theaters vor dem Umbau bei FÜRSTENAU I, nach S. 328. Den Raum nach dem Umbau zeigt das Frontispiz der vorliegenden Arbeit, das einer Folge von Kupferstichen entnommen ist, die anlässlich der Hochzeitsfeierlichkeiten des Jahres 1719 entstanden sind (Reproduktion mit freundlicher Erlaubnis der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, Signatur: Sax. Top C a 200). Leider läßt sich dem Bild nur wenig über die Aufstellung der musizierenden Kapelle entnehmen.

² THEINER, S. 134 f., ohne Quellenangabe; vgl. oben, S. 48, Anm. 2.

³ Prozessionen fanden in Dresden stets im Inneren der Kirche statt, damit unter den Protestanten kein unnötiges Ärgernis erregt werde. Auch die spätere Gemahlin des Thronfolgers, Maria Josepha, mußte sich an die Bestimmung halten, die sich bereits in den „Reglements du Roi“ findet: „§. 12. Les Baptêmes, Mariages, offices des morts et obseques, confessions, predications, Processions, Benedictions et Expositions du St. Sacrement ne se feront que dans l'Eglise publique et Chapelle Royale etc.“ (THEINER, Urkundenbuch, S. 77).

⁴ Das Zeremoniell des Gründonnerstags schloß – zumindest in Wien – auch Instrumentalmusik ein: „Musik: Kyrie (ausgedehnt) und Gloria mit Instrumenten (ohne Trompeten und Pauken), Credo, Sanctus, Agnus, Introitus, Graduale, Offertorium und Pange lingua a cappella ohne Orgel, Communio und Responsen choraliter; solistisches Orgelspiel zwischen der Gloria-Intonation und dem ‚Et in terra‘; Figuralsätze ausgedehnt“ (Friedrich Wilhelm RIEDEL, Kirchenmusik am Hofe Karls VI. [1711–1740]. Untersuchungen zum Verhältnis von Zeremoniell und musikalischem Stil im Barockzeitalter, München-Salzburg 1977, S. 253).

Nachmittags desselben Festtages wurden die Metten⁵ mit dem feierlichen Miserere⁶ im hehren Style ganz wie in der sixtinischen Kapelle zu Rom gesungen. Der Gottesdienst in der Frühe, wie des Nachmittags der übrigen zwei Tage, ward gleichfalls in allem mit derselben Pracht und Majestät, wie er in Rom gehalten wird, ausgeführt. (...) Die drei folgenden Osterfeiertage wurden nicht minder mit der größten Festlichkeit begangen.“

Die Verfassung der neuen katholischen Hofkirche und königlichen Kapelle wurde von August selbst in den „Reglements du Roi pour l'Eglise et Chapelle Royale, ouverte aux Catholiques“ minutiös geregelt.⁷ Mag er sich dabei auch fremder Formulierungshilfe bedient haben, so spiegeln sie doch getreu die Taktik wider, die August unter den gegebenen Umständen zur Wahrung seiner persönlichen Interessen gleichsam aufgezwungen wurde. Auf eine allgemein gehaltene Einleitung folgen spezielle Instruktionen für den Direktor der Kapelle, die Kapläne, die Kapellknaben und den Sakristan sowie eine Aufstellung der einzelnen Gehälter. Es fällt auf, wie sehr August darauf bedacht war, die Kontrolle über alle Mitglieder des Personals der neuen Hofkirche selbst auszuüben. Die wichtigsten Bestimmungen zur Regelung des Gottesdienstes und zur Beteiligung der Musik seien im folgenden mitgeteilt.

Die Hofkirche soll der Allerheiligsten Dreifaltigkeit geweiht sein; die Formulierung der Stiftungsschrift verrät das Selbstgefühl des Stifters:

„Augustissimae Triadi
Augustus Rex.“ (Einl., § 1)

Der Heilige Stuhl soll der Hofkirche alle Privilegien und Prärogativen gewähren, die für Hofkirchen üblich sind (§ 2). Der König als alleiniger Gründer und seine Nachfolger sollen das Patronatsrecht ausüben (§ 3). Die Kirche ist unmittelbar dem Heiligen Stuhl unterstellt (§ 4). Der König *allein* hat das Besetzungsrecht für sämtliche Stellen an der Hofkirche (§ 5). Der Stellenplan sieht vor einen Direktor und sechs Kapläne, zehn Kapellknaben (Clercs) für den Chor und die Altäre („pour le Choeur et les Autels“), einen Sakristan, einen „Maistre de Musique“, einen Organisten sowie einen Portier (§ 6). Zum Direktor wurde der Beichtvater des Königs, der Jesuit P. Moritz Vota, bestellt. Der Direktor hat dafür zu sorgen, daß die Gottesdienste stets regulär, „avec l'exactitude, ponctualité et decence possible“, ablaufen (Instr. I, § 2). Der Direktor führt die disziplinarische Aufsicht über die anderen Mitglieder des Hofkirchenpersonals. Er achtet darauf, daß nicht vor tragbaren Altären in Privathäusern die Messe gelesen wird; Ausnahmen müssen von ihm genehmigt werden. Allenfalls etwa ein in Dresden residierender Gesandter einer katholischen Macht genoß auch ohne diese Erlaubnis das Privileg, in seinem Haus Messe lesen zu lassen.

Die Geistlichen haben sich unter keinen Umständen und Vorwänden in politische Angelegenheiten einzumischen. Dieser Punkt wird in den Instruktionen für den Direktor wie auch für die Kapläne fast wortgleich vorgetragen:

„Il s'abstiendra aussi bien que tous les Chapellains de se meler et intriguer dans aucune affaire publique, politique, civile ou criminelle, militaire ou oeconomique, laissant que les morts ensevelissent les morts, et que les Ministres destinés à cela s'y employent selon leur vocation et il se gardera de faire aucune Intercession ni de presenter des Memoriaux en ce qui ne luy appartient pas sous pretexte specieux de Charité.“ (Instr. I, § 9; ähnlich: Instr. II, § 10)

„Er wird es ebenso wie alle Kapläne unterlassen, sich einzumischen in irgendwelche öffentlichen, politischen, zivil- oder strafrechtlich bedeutsamen, militärischen oder wirtschaftlichen Angelegenheiten; er wird auch keine Ränke schmieden. Er hat es vielmehr hinzunehmen, daß die Toten ihre Toten begraben, und daß die Minister, die für diese Angelegenheiten zuständig sind, sich damit gemäß ihrer Bestimmung befassen, und er wird sich auch nicht als Bittsteller betätigen oder Denkschriften überreichen in Dingen, die ihn nichts angehen, auch nicht unter dem faden-scheinigen Vorwand der Barmherzigkeit.“

⁵ Die Matutin wurde in der Regel am Vortag gefeiert; deshalb sind auch Zelenkas „Lamentationes Jeremiae Prophetae“ (Z 53), die zum nächtlichen Offizium am Gründonnerstag, Karfreitag und Karsamstag gehören, dem jeweiligen Vortag zugeordnet: „pro Die Mercurij Sancto“, „pro Die Jovis Sancto“, „pro Die Veneris Sancto“.

⁶ Es muß hier nicht Allegris legendäres Miserere gemeint sein. Zwar besaß Zelenka später einen Teil dieses Stückes (Mus. 2-E-12; vgl. Abschnitt III.C.1.c.), doch kann hier jedes in alternierenden Falsobordone-Sätzen vorgetragene Miserere in Frage kommen.

⁷ Abgedruckt bei THEINER, Urkundenbuch, S. 75–87. Die HMD enthält eine lateinische Version. Eine ausführliche Erläuterung der Gottesdienstordnung unter primär liturgischem Aspekt bei SAFT, S. 33 ff.

In der Instruktion für die Kapläne, die wie der Direktor einen untadeligen Lebenswandel führen sollen, interessiert vor allem derjenige Paragraph, der die Beaufsichtigung der Kapellknaben regelt⁸:

„Un autre Chapellain sera pour gouverner les dix clercs dans les bonnes moeurs dans la discipline Ecclesiastique, et leur enseigner la langue latine compendieusement [sic] par pratique de la parler, lire les livres et en rendre compte, particulièrement et surtout de la sainte Bible et de l'histoire sacrée, leur faisant apprendre [sic] le contenu en abrégé de tous les Chapitres et les interrogeant la dessus, non sans exciter une louable emulation parmi eux par des prix et des louanges et il les dressera au chant ferme et figuré afin qu'ils servent à la Musique.“ (Instr. II, § 6)

„Einem anderen Kaplan wird die Aufgabe zufallen, die zehn Kapellknaben in den guten Sitten und der Kirchenzucht zu leiten und sie die lateinische Sprache umfassend zu lehren durch praktische Sprachübungen, durch die Lektüre von Büchern, deren Inhalt sie danach zusammenfassen sollen, insbesondere und vor allem sind dabei die Bibel und die Heiligengeschichten zu berücksichtigen. Den Inhalt eines jeden Kapitels soll er ihnen in Kurzform vermitteln und sie anschließend darüber befragen, und er soll unter ihnen einen löblichen Wettstreit um Preise und Belohnungen entfachen. Schließlich soll er sie im Choral- und Figuralgesang abrichten, damit sie für die Musik brauchbar werden.“

Am wenigsten umfangreich ist die Instruktion für die Kapellknaben; sie umfaßt nur zwei Punkte, von denen der zweite sich ausschließlich mit der Forderung nach gutem Betragen innerhalb und außerhalb der Kirche befaßt. Im ersten Paragraphen werden die Pflichten beschrieben, die den Kapellknaben zugeordnet sind:

„Ils serviront à l'Autel, liront à leur tour à table, apprendront le chant figuré et à jouer des Instruments, estudieront la langue latine, obeiront à leur Instructeur sous les ordres du Directeur.“ (Instr. III, § 1)

„Sie werden den Altardienst versehen und bei Tisch der Reihe nach vorlesen, den Figuralgesang und das Instrumentenspiel erlernen, die lateinische Sprache studieren, ihrem Lehrmeister unter den Anordnungen des Direktors gehorchen.“

Die Reglements verfügen, daß an jedem Tag der Woche den ganzen Vormittag über Messen in der Kirche gelesen werden sollten (Einl., § 7). Die „Historia Missionis“ gibt die Anfangszeiten der einzelnen Gottesdienste an Sonn- und Festtagen wieder (Jahresbericht 1710):

„Dominicis festisque diebus incipit primum sacrum horâ 7^a, secundum horâ 8, horâ 9 est concio, horâ 10 cantatur musicum sacrum, horâ 11 legitur ultima Missa, et sub finem Missarum singularum recitantur Litaniae Lauretanae, cum collecta, pro Rege ac necessitatibus publicis (...) Post meridiem hora 2da decantantur Vesperae a Musicis figuraliter“ (HMD, S. 21; im folgenden wird keine wörtliche Übersetzung gegeben)

Messen an Sonn- und Festtagen:

7 Uhr 1. Messe, danach „rezitierte“ Lauretanische Litanen, Kollekte;

8 Uhr 2. Messe, danach wie 1. Messe

9 Uhr Predigt;

10 Uhr „es wird ein musikalisches Amt gesungen“, danach wie 1. Messe;

11 Uhr letzte Messe, danach wie 1. Messe;

14 Uhr Vesper, von den Musikern (Kapellknaben) figuraliter gesungen.

Auch die Reglements selbst enthalten Bestimmungen über die musikalische Gestaltung des Gottesdienstes:

„Les Predications se feront tous les Dimanches et Festes commandées et ces jours la on chantera une Messe solennelle avec la Musique à voix et Instruments du Roi et avec la splendeur accoutumée des Rois et Souverains Catholiques et meme dans les Messes privées des jours ouvriers toutes les fois que le Roi s'y trouvera les Musicines de la Chapelle doivent s'y trouver.“ (Einl., § 8)

„Les Dimanches et Festes commandées il y aura Vesperes chantées en Musique, quand meme le Roi ne pourroit pas s'y trouver ...“ (Einl., § 9)

„Predigten werden an allen Sonn- und angeordneten Festtagen gehalten, und an diesen Tagen soll eine feierliche Messe mit Beteiligung der Vokal- und Instrumentalmusik des Königs [d. h. der königlichen Kapelle] abgehalten werden in jener Pracht, die man von katholischen Königen und Herrschern gewohnt ist. Und sogar in den privaten Messen an Werktagen müssen die Kapellmusiker aufwarten, wenn der König die Messe besucht.“

„An Sonn- und anberaumten Festtagen sollen musikalische Vespern gesungen werden, auch dann, wenn der König nicht anwesend sein kann.“

⁸ Einen etwas anderen Text zitiert FÜRSTENAU II, S. 35, unter dem Titel „Reglements et Ordonnances du Roy pour l'Eglise publique et Chappelle royale 1708“. Dort ist die Rede von sechs Knaben für den Gesang und vier Knaben für das Instrumentenspiel. Die Musikausbildung sollte nicht dem Kaplan obliegen, sondern einem „maître de Musique Catholique bien versé dans la Musique figurée et Italienne“. Dagegen wurden der Lateinunterricht und die disziplinarische Aufsicht einem Kaplan aufgetragen.

⁹ Die Stelle wurde bereits von SAFT, S. 34, herangezogen; die musikalischen Bestimmungen erwähnt er jedoch nicht.

Es erscheint im Hinblick auf das 1708 vorhandene Personal wie auch auf den Notenvorrat, der erst angeschafft werden mußte, kaum möglich, daß die musikalischen Bestimmungen der Reglements eingehalten werden konnten. Zwar mögen Auftritte der Kapelle dann und wann stattgefunden haben, doch waren diese wohl ebenso sporadisch wie der Gottesdienstbesuch Augusts des Starken. Insgesamt scheinen die Reglements eine kirchenmusikalische Zielvorstellung zu formulieren. Mag das Lesen der Messe durch die Kapläne organisatorisch unproblematisch gewesen sein¹⁰, so waren die vorgesehenen Mittel zur Beschaffung von Musikalien und Instrumenten für die Kapellknaben sehr bescheiden. Ein Etat aus der Anfangszeit weist aus¹¹:

„Jährl. seitten zur Geigen und Violon, wie auch Colophonium zu kauffen 10 Thlr. (...)
jährlich etwas von schönen und raren Musicalien anderwärts herbeizubringen und zu erkauffen 8 Thlr.
(...)
Notenpapier, und vor Dero abschrifft jährlich die bezahlung 8 Thlr.“

Dagegen ließ sich der Hof die Einkleidung der Knaben in „königl. kostbare Liverey“ nicht weniger als 400 Taler kosten.

3. Die Kapellknaben

In den ersten Jahren nach der Eröffnung der katholischen Kapelle dürften die Kapellknaben die Hauptlast der Kirchenmusik getragen haben. Trotz der anscheinend bescheidenen materiellen und personellen Ausstattung darf man ihre Leistungen wohl nicht zu gering veranschlagen. Die von den Kapellknaben aufgeführten Messen und Motetten scheinen dem katholischen Kultus auch unter den Protestanten heimliche Bewunderer gewonnen zu haben. Die „Historia Missionis“ ist vorderhand die einzige Quelle, die zumindest Spuren ihres Wirkens in der Anfangszeit sichtbar macht. Die folgende Bemerkung aus dem Jahresbericht 1717 steht im Kontext der Anmietung eines Hauses¹, in dem die Jesuiten gemeinsam mit den Kapellknaben wohnten; sie verweist zum einen ein weiteres Mal auf die besondere Lage der Katholiken in der Dresdner Diaspora, daneben aber auch auf die Verfassung und die Leistungsfähigkeit der Kapellknaben ein knappes Jahrzehnt nach der Gründung des Instituts:

„Versantur in iisdem nobiscum aedibus a Cive acatholico, exemplō sanē Dresdae rarissimō ad mentem nostram, Annō hōc constructis, novēni Musices periti juvenes, qui tam in pietate, quam humaniorum literarum studijs probē instituuntur, modulisque suis divina in Ecclesia nostra reddunt solenniora, ad orthodoxorum consolationem, Heterodoxorum [Nebenform zu Heterodoxorum] aestimationem, palām fatentium, sacra Catholica suis longē magnificentiora esse.“ (HMD, S. 83)

„In dem besagten Wohnhaus, das von einem nicht-katholischen Bürger erst in diesem Jahr erbaut worden ist – nach unserer Ansicht stellt dies [nämlich: die Tatsache, daß ein neues Haus an die Jesuiten zu einem akzeptablen Preis vermietet wurde] ein in Dresden höchst seltenes Beispiel dar – leben zusammen mit uns jeweils neun musikkundige Jungen, die sowohl im Glauben als auch in den humanistischen Studien rechtschaffen unterrichtet werden und mit ihren musikalischen Darbietungen den Gottesdiensten in unserer Kirche eine festlichere Gestalt geben, zur Erbauung der Rechtgläubigen, Bewunderung erregend bei den Andersgläubigen, die heimlich eingestehen, daß die katholischen Hochämter bei weitem herrlicher seien als die ihrigen [die lutherischen Gottesdienste].“

¹⁰ Es kam sogar bald noch eine Messe um 6 Uhr hinzu (vgl. SAFT, S. 34, dort auch weitere Details). Wie lange die Ordnung der Reglements galt, läßt sich nicht sicher ausmachen. Spätestens um 1740 hatte sich hier vieles geändert. Die HStCal um 1740 erwähnen häufig feierliche Messen, die erst um 11 Uhr beginnen, z. B. am 19. März 1743 (Namenstag Josepha): das Herrscherpaar begab sich „um 11 Uhr (...) in die Catholische Schloß-Capelle zu Abwartung des Gottesdienstes“ (HStCal 1744, f. 19v). Wahrscheinlich reichen die Änderungen viel weiter zurück; vermutlich blieb hier der Einzugs Maria Josephas in Dresden im Jahre 1719 nicht ohne Einfluß.

¹¹ SCHÄFER, Hofkirche, S. 8 (und vielleicht hiernach FÜRSTENAU II, S. 36). Schäfer bemerkt dazu: „Ob man jedoch mit den beiden letzten Ansätzen hat viel ausrichten können, mag der Sachverständige entscheiden; doch muß es wirklich zu viel gewesen sein, da man in spätern Rechnungen sogar für alle drei Posten nur 12 Thlr. verrechnet findet“.

¹ Dazu SAFT, S. 63: „Die von den Landesgesetzen bestimmte Verweigerung des Bürgerrechts für Katholiken und seine Entziehung für Konvertiten war das größte Hindernis nicht nur für Übertritte zur Kirche, sondern auch für die Zugehörigkeit zu ihr. (...) Die Verweigerung des Bürgerrechts hatte den Ausschluß vom Grund- und Hausbesitz zur Folge. Katholiken konnten also nur als Mieter in Sachsen wohnen.“

August der Starke hatte 1708 in seinen „Reglements“ die Errichtung des Kapellknabeninstituts verfügt. Im darauffolgenden Jahr 1709 schickten die Jesuiten den Pater Elias Broggio nach Böhmen; er sollte dort die ersten Kapellknaben rekrutieren:

„Cura autem procurandorum Musicorum demandata fuit Patri Eliae Broggio, qui ex Bohemia collegit diversos vocalistas et Instrumentalistas Musicae gnaros, aderantque jam in Octobri eo numero, ut ordinatus Chorus Musicus, et Dominicis ac Festis diebus Divina solenniter celebrari potuerunt.“ (HMD, S. 3)
„Die Aufgabe aber, Musiker herbeizuschaffen, wurde dem Pater Elias Broggio übertragen, der aus Böhmen verschiedene musikkundige Sänger und Instrumentalisten zusammensuchte. Bereits im Oktober [1709] waren sie in solcher Zahl versammelt, daß ein musikalischer Chor gebildet werden konnte, und die Gottesdienste an Sonn- und Festtagen feierlich zelebriert werden konnten.“

In Sachsen selbst gab es praktisch keine katholischen Knaben, daher wurde der Pater in das habsburgische Nachbarland Böhmen geschickt. Die in Dresden wirkenden Jesuiten gehörten zur böhmischen Ordensprovinz. So waren von Anfang an enge Beziehungen zwischen dem Dresdner Katholizismus und dem benachbarten Böhmen mit der Metropole Prag gegeben. Es ist denkbar, daß Pater Broggio auf seiner Werbungsreise auch den Kontrabassisten Jan Dismas Zelenka in Prag kennenlernte. Mit dem Kapellknabeninstitut hatte Zelenka aber anscheinend nie etwas zu tun; als Stipendiat kam der Dreißigjährige natürlich nicht in Frage; in der „Historia Missionis“ wird sein Name an keiner Stelle erwähnt. Im Kapelletat des Jahres 1711² ist Zelenka als Kontrabassist verzeichnet. Er war von Anfang an Mitglied der Königlichen Kapelle; Hinweise auf zusätzliche Funktionen gibt es nicht. Die Besetzung des Kapellknabeninstituts läßt sich anhand der „Historia Missionis“ gut verfolgen. Die Jahresberichte 1710 bis 1715 verzeichnen jeweils zwei oder drei Diskantisten, einen oder zwei Altisten, einen oder zwei Tenoristen, aber keinen Bassisten (was aufgrund des Alters der Kapellknaben nicht verwunderlich ist). Wahrscheinlich sang der Chorpräfekt – ein Geistlicher, dessen Name 1714 mit „Johannes Jungwirth“ angegeben wird (HMD, S. 63) – die Baßpartien. Ferner gehörten zu den Kapellknaben noch zwei oder drei Geiger, ein Kontrabassist und ein Organist; im Jahre 1714 hieß der „Primarius fidicen“ Ignatius Hoffmann (ebd.). Diese Besetzung reichte zumindest hin für die Aufführung vierstimmiger Figuralmusik mit instrumentaler Verdopplung der einzelnen Stimmen. Vielleicht konnte man sogar einfachere Kirchenwerke mit konzertierenden Violinen aufführen. Größere konzertierende Messen aber dürften die Leistungsfähigkeit des Instituts überstiegen haben; hier war man auf die Mitwirkung der Königlichen Kapelle angewiesen.

Die erste Nachricht über die Musik der Kapellknaben datiert vom 18. Januar 1710:

„Die 18 Januarij festo Cathedrae sancti Petri Romae supra dictus Illustrissimus Dominus Nuntius Albani, constituit ut in Templo cantatum sacrum fieret, cui Ipse interfuit. Pater Superior cantavit Missam et reliqui Patres salutarunt Illustrissimum in descensu ex rheda. Musica nostrorum juvenum placuit mirè, quibus Illustrissimus Nuntius dono misit per Reverendum Patrem Salerni 10 florenos.“ (HMD, S. 21)
„Am 18. Januar, dem Fest Petri Stuhlfeier zu Rom, hat der oben genannte Ehrwürdige Herr, der Nuntius Albani, angeordnet, daß in der Kirche [im Tempel] eine gesungene Messe abzuhalten sei, an der er auch selbst teilnahm. Der Pater Superior [Moritz Vota] sang die Messe, und die übrigen Patres begrüßten den Ehrwürdigen, als dieser aus der Kutsche stieg. Die Musik unserer Knaben gefiel außerordentlich, weshalb ihnen der Ehrwürdige Nuntius durch den Ehrwürdigen Pater Salerni 10 Gulden [floreni] als Geschenk überbringen ließ.“

Die nächsten Hinweise auf die Musik betreffen die Fastenpredigten („Exhortationes de Christo patiente“), die durch das „figuraliter“ aufgeführte Miserere bzw. durch die Litanei vom Heiligsten Namen Jesu eingeleitet und mit dem deutschen Lied „O Lamb Gottes unschuldig“ beschlossen wurden³. Näheres erfährt man dann auch über die Karwoche und das Osterfest. In der Kirche errichtete man ein „Sepulcrum Sacrum“, ein mit allem Prunk ausgeschmücktes Heiliges Grab. Dieses „Sepulcrum“ ist bedeutsam für die Entstehung des Oratoriums in Dresden; Heinichen nennt die hierher gehörigen Werke „Cantata al Sepolcro di nostro Signore“ bzw. „Oratorio . . . al Sepolcro Santo“. Zelenkas frühe Sepulcrum-Kantaten waren Auftragsarbeiten für Prag (vgl. dazu Abschnitt III.B.1. und III.B.2.).

² FÜRSTENAU, Beiträge, S. 114. Das ausgewiesene Gehalt von 350 Talern ist guter Durchschnitt. – Die unzuverlässige und unselbständige Arbeit von Otto SCHMID, Die Kirchenmusik in der kath. (Hof-)Kirche zu Dresden. Ihre Geschichte und ihre kunst- und kulturgeschichtliche Bedeutung, Dresden 1921, behauptet, daß Zelenka „als erster musikalischer Erzieher der Kapellknaben (Kapellknaben-Instruktor) angenommen wird“ (S. 9).

³ HMD, S. 23; eine Zusammenfassung dieser Stelle bei SAFT, S. 36.

Das Heilige Grab soll zunächst ein erbauliches Staunen bei den Gläubigen hervorrufen; seine Wirkung hat es auch auf die „Häretiker“ nicht verfehlt:

„Exercuimus quoque sacras Ceremonias hebdomadae sanctae consuetas, exstructo sepulcro Domini ritu Catholicorum sub figura Jacob luctanti cum Angelo ad auroram Eucharisticam resurgentis salvatoris; insolitum haereticis spectaculum excivit urbem ad orthodoxam pietatem visendam.

Dominicâ Palmarum et die Sancti Parasceves decantata est in choro Passio Domini germanicè, ad solatium populi. Ferijs tenebrarum horâ 3a pomeridianâ decantatum est matutinum primi tantum Nocturni cum Laudibus, Domini Itali iuverunt decantare Psalmos, Die Jovis Sancto post sacrum cantatum delatum est Venerabile processionaliter ad sacristiam (...).

Ceremoniam Resurrectionis celebravimus quoque horâ 8^{va} Vesperi sacerdos in Loco sepulchri cantavit triplex Alleluja respondente Choro, dein Chorus Psalmum Laudate Dominum omnes Gentes, tandem sacerdos sumpto Venerabili in manus intonabat: Christ ist Erstanden, et processum ad Altare majus, ubi decantatum est Te Deum Laudamus cum solemnî benedictione, finitô hymnô, Regina Coeli laetare.“ (HMD S. 23 f.)

„Wir haben auch alle gewöhnlichen heiligen Zeremonien der Karwoche ausgeführt, indem wir das Grab des Herrn nach dem Brauch der Katholiken errichtet haben. Als Motiv wählten wir den Kampf Jakobs mit dem Engel vor dem Hintergrund der Heiligen Morgenröte des Auferstehungstages unseres Erlösers. Dieses den Ketzern ganz ungewohnte Schauspiel versetzte die ganze Stadt [Dresden] in Bewegung; alle strömten herbei, um die rechthgläubige Frömmigkeit in Augenschein zu nehmen.

Am Palmsonntag und am Karfreitag wurde im Chor die Leidensgeschichte des Herrn in deutscher Sprache gesungen, zur Tröstung des Volkes. An den Tagen der Tenebrae [d. h. an Gründonnerstag, Karfreitag und Karsamstag] wurde um 3 Uhr nachmittags die Matutin lediglich mit ihrer ersten Nokturn und den Laudes gesungen, wobei die italienischen Herren [gemeint sind keine Sänger, sondern geistliche Würdenträger] beim Psalmmodieren halfen. Am Gründonnerstag wurde nach dem gesungenen Hochamt das Allerheiligste in einer Prozession in die Sakristei getragen (...)

Die Feier der Auferstehung haben wir auch begangen mit einem Gottesdienst um 8 Uhr abends.⁴ Der Priester hat an dem Ort, an dem das Sepulcrum Sacrum errichtet war, dreimal Alleluja gesungen, worauf der Chor antwortete. Darauf sang der Chor den Psalm Laudate Dominum omnes gentes; schließlich intonierte der Zelebrant, nachdem er das Allerheiligste in die Hände genommen hatte, das Lied: Christ ist erstanden. Darauf ging die Prozession zum Hochaltar, wo das Te Deum laudamus mit anschließendem feierlichen Segen gesungen wurde; nach dem Ende des Hymnus [Ambrosianus] erklang schließlich das Regina coeli laetare.

Über die musikalische Gestaltung der Gottesdienste an Himmelfahrt, Pfingsten und Fronleichnam erfährt man nichts; der Verfasser des Jahresberichts beschränkt sich auf die Beschreibung des Zeremoniells. Noch im Jahre 1710 wird beschlossen, die Festtage des heiligen Ignatius von Loyola (31. Juli) und des heiligen Franz Xaver (3. Dezember) – also des Gründers und des Schutzpatrons der Jesuiten – „solenniter cum concione“ („feierlich mit Predigt“) zu begehen (HMD, S. 32). Besonders die Franz-Xaver-Verehrung, die später zusätzlich von Maria Josepha gefördert wurde, spielte in der Dresdner Kirchenmusik eine bedeutende Rolle, dokumentiert durch etliche groß angelegte Vertonungen der Litaniae de Sancto Xaverio.

Erst in der Advents- und Weihnachtszeit hört man wieder von Aufgaben der Kapellknaben:

„Instituimus quoque pro celebriore Cultu sacrorum dierum adventûs Domini, Missam Rorate, pro Dominicis et Ferijs, sub qua decantantur a Musicis nostris cantus Adventuales. Sacram etiam noctem Nati Salvatoris Domini Nostri reddidimus solennem decantato choraliter Matutini primo Nocturno, dicta dein Exhortatio ad populum copiosum ortho- et heterodoxum.“ (HMD, S. 32)

„Wir haben auch Rorate-Messen eingeführt an Sonn- und Werktagen, um den Gottesdienst der Heiligen Tage in der Zeit der Ankunft des Herrn feierlicher zu gestalten. In diesen Rorate-Messen werden von unseren Musikern Adventslieder gesungen. Auch die Heilige Nacht der Geburt des Erlösers, unseres Herrn, haben wir feierlich gestaltet. Im Anschluß an die erste Nokturn der Matutin, die choraliter gesungen wurde, fand die Predigt vor einer großen Volksmenge statt, die sich aus Recht- und Andersgläubigen zusammensetzte.“

Wie in dieser Eintragung, so vermerkt die Quelle auch sonst immer wieder, daß auch „Heterodoxi“ oder „A catholici“ die katholischen Gottesdienste besuchten. Dies war von katholischer Seite aus im übrigen nicht unerwünscht, vertraute man doch auf die werbende Kraft der Zeremonien. Bereits die „Reglements du Roi“ hatten Verhaltensmaßregeln für protestantische Gottesdienstbesucher (oder -beobachter) gegeben: sie sollten sich jeder Mißfallenskundgebung während Liturgie und Predigt

⁴ Vgl. dazu auch die später zitierte Eintragung aus dem Jahresbericht 1719. – Zur Wiener Auferstehungsprozession siehe RIEDEL, Karl VI., S. 254; auch in Wien wurde das Lied „Christ ist erstanden“ gesungen. – Zur Gestaltung des Heiligen Grabes in Dresden von 1710 an vgl. ausführlich SAFT, S. 39 ff.

enthalten und beim Messehören wie auch insbesondere bei der Aussetzung des Allerheiligsten das Haupt entblößen.⁵

Am Heiligen Abend 1710 wohnte der König der Messe bei; daß seine Anwesenheit eigens erwähnt wird, spricht dafür, daß sie den Charakter des Außergewöhnlichen hatte. Leider erfährt man über die Musik nichts Genaues; dies ist umso bedauerlicher, als ja nach den „Reglements“ die Königliche Kapelle hätte aufwarten müssen. Zwischen 1711 und 1716 wird die Kirchenmusik in der „Historia Missionis“ kaum mehr erwähnt. Nachrichten über die Kapellknaben beschränken sich auf die Namen der „Clerici“ und auf die bloße Meldung ihrer Mitwirkung im Gottesdienst. In der Historia fehlt auch jeder Hinweis auf die Aufführung von Zelenkas erster Messe, der Missa Sanctae Caeciliae, die in der Dresdner Kapelle spätestens im Januar 1712 im Beisein Augusts des Starken stattgefunden haben muß.

Die Schreiber der Jahresberichte in der „Historia Missionis“ wechseln ebenso wie die Verfasser dieser Berichte; zuweilen ist die Schrift nur schwer zu entziffern, zuweilen ist das Latein nicht leicht zu verstehen. Gravierender aber ist, daß offenkundig auch die Erwähnung der Kirchenmusik stark vom persönlichen Interesse des jeweiligen Verfassers abhängig ist. Da musikalische Quellen aus jener Zeit anscheinend nicht mehr vorhanden sind, läßt sich ein Bild von der Dresdner Kirchenmusik in diesen Jahren nur noch anhand von Berichten gewinnen. Es mag sein, daß die Akten des Staatsarchivs Dresden noch den einen oder anderen Hinweis bergen; vielleicht war die Kirchenmusik nicht ganz so bescheiden, wie es die dürren Mitteilungen der jesuitischen Jahresberichte vermuten lassen. Eines jedoch ist gewiß: eine kontinuierlich gepflegte und „dem Hof eines katholischen Fürsten angemessene“ Kirchenmusik existierte in Dresden erst in den Jahren nach 1720. Ihre Blüte verdankte sie verschiedenen Ereignissen und Voraussetzungen, die in der Zeit vor 1717 noch fehlten.

4. Das Engagement des Kapellmeisters Heinichen und das Oratorium „La Pace di Kamberg“, Venedig 1716

In einer Charakteristik des Kurprinzen aus dem Jahre 1718 schreibt der sächsische Premierminister Graf von Flemming: „Il aime la musique italienne“¹. In den Augen des Kurprinzen mußte der Dresdner Kapellmeister Johann Christoph Schmidt, ein 1664 geborener Schüler Christoph Bernhards, wie ein Relikt aus vergangenen Tagen erscheinen, wenn er von dessen Musik überhaupt eine konkrete Vorstellung hatte. Denn der Kurprinz war seit 1711 auf Reisen und hatte die Zeit davor in der Obhut seiner Mutter fern der Residenz verbracht. Während seines langen Venedig-Aufenthalts von Anfang 1716 bis zum Juli 1717 traf Friedrich August im Namen seines Vaters zwei wichtige Personalentscheidungen. Mit Johann David Heinichen und Antonio Lotti wurden zwei ausgewiesene Komponisten des modernen Stils nach Dresden verpflichtet. Heinichen blieb für den Rest seines Lebens in Dresden, der weit höher bezahlte Lotti verließ Dresden bereits im Herbst 1719.

Johann David Heinichen wurde 1683 in Krössuln nahe Teuchern im albertinischen Sekundogeniturfürstentum Sachsen-Weißenfels geboren.² Nach dem Besuch der Thomasschule in Leipzig, wo er von

⁵ Vgl. THEINER, Urkundenbuch, S. 78, § 18.

¹ Paul HAAKE, August der Starke, Kurprinz Friedrich August und Premierminister Graf Flemming im Jahre 1727, NASG 49, 1928, S. 56.

² Die Begründung der albertinischen Nebenlinien Sachsen-Weißenfels (bis 1746), -Merseburg (bis 1738) und -Zeitz (bis 1718) geht zurück auf das Testament des 1656 gestorbenen Kurfürsten Johann Georg I.; vgl. GRETSCHEL II, S. 338 ff., 433 ff.; BÖTTIGER-FLATHE II, S. 189 ff. – Heinichens Biographie wurde am gründlichsten dargestellt von Gustav Adolph SEIBEL, Das Leben des Königl. Polnischen und Kurfürstl. Sächs. Hof-Kapellmeisters Johann David Heinichen nebst chronologischem Verzeichnis seiner Opern (...) und thematischem Katalog seiner Werke, Diss. Leipzig 1912 (Druck: Leipzig 1913). Die wichtigste ältere Quelle ist Johann Adam HILLER, Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler, neuerer Zeit, Leipzig 1784 (Faksimile-Nachdruck Leipzig 1975), S. 128–146. Der Artikel „HEINICHEN (Johann David)“ in Walthers Lexicon von 1732 (S. 306) enthält nur wenige und ungenaue biographische Angaben. Fürstenau (II, S. 102 f.) ist im Hinblick auf Heinichen weniger zuverlässig als sonst; Seibels Kritik (a. a. O., S. 19, Anm. 2) ist jedoch nach Stil und Inhalt überzogen. Die Biographien in den modernen Lexika und Enzyklopädien fußen auf den seit Seibel bekannten Dokumenten. Erwähnt sei die informative Zusammenfassung bei George J. BUELOW, Thorough-Bass Accompaniment according to Johann David Heinichen, Berkeley-Los Angeles 1966, S. 1–14 (revised edition Ann Arbor 1986, S. 1–15).

Schelle und Kuhnau unterrichtet wurde³, war Heinichen im Jahre 1702 an der juristischen Fakultät der Leipziger Universität immatrikuliert; anscheinend übte er nach 1706 eine Zeitlang den Advokatenberuf aus (vgl. Hiller, S. 131). Daneben komponierte er Opern, die in Leipzig, Naumburg und Hamburg aufgeführt wurden⁴, sowie deutsche Kirchenkantaten⁵.

1709 trat Heinichen in den Dienst des Herzogs Moritz Wilhelm von Sachsen-Zeitz. Dessen einziger Sohn, der mit seinem Tutor Enoch Buchta in Halle weilte, starb im darauffolgenden Jahr. Da während der Landestrauer die Musik schwieg, wollte Heinichen Zeitz verlassen in der Absicht, „zu fernerer Excolirung meiner Musik teütsche Höfe und Capellen zu besuchen“ (Schreiben an seine Dienstherrin, Zeitz, 9. Juli 1710; abgedruckt bei Seibel, S. 13). 1711 erschien in Hamburg Heinichens „Neu erfundene und Gründliche Anweisung . . . Zu vollkommener Erlernung des General-Basses . . . Mit vielfachen Exempeln, und hierzu mit Fleiß auserlesenen nützlichen Composition-Regeln erläutert . . . Nebst einer Ausführlichen Vorrede“⁶.

„Ohngefähr um das Jahr 1711 bot ein gewisser Rath Buchta aus Zeitz, welcher nach Welschland ging, unserm Heinichen [bei Hiller verdruckt: Händel] die freye Reise mit ihm nach Venedig an“ (Hiller, S. 132). Seibel (S. 15, Anm. 3) möchte im Anschluß an Walthers Lexicon (S. 306: „ohngefähr ums Jahr 1710“) den Anfang der Reise bereits in das Jahr 1710 datieren. Heinichen hätte demnach auf seine geplante Reise an deutsche Höfe verzichtet. Diese Vermutung läßt sich durch die Widmung des Oratoriums „La Pace di Kamberg“ stützen. Die Nachrichten über Heinichens Italienaufenthalt sind spärlich und weitgehend anekdotenhaft. Lediglich einige wenige Ereignisse lassen sich dokumentarisch belegen.

In Venedig komponiert Heinichen mindestens zwei Opern (Seibel, S. 33 f., Nr. 3; S. 36 f., Nr. 7), die im Karneval 1713 aufgeführt wurden; belegt ist ferner die Komposition eines Concerto, einiger „Cantate“ und einer „Serenata“⁷. Die exakte Chronologie dieser Jahre ist nicht gesichert; außer Zweifel steht jedoch eine anscheinend wenig erfolgreiche Reise nach Rom, eine vorübergehende nähere Verbindung mit dem Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen, Bachs späterem Dienstherrn, sowie das Zusammenreffen mit dem Italienreisenden Gottfried Heinrich Stölzel in Venedig. Gemeinsam mit Stölzel soll Heinichen die berühmten venezianischen Ospedali besucht haben.

Heinichen erlangte in Venedig Zugang zu dem Zirkel, den Angioletta Bianchi, eine reiche venezianische Kaufmannsgattin und begabte Sängerin, in ihrem Hause versammelte. Angiolettas Gemahl stand in geschäftlicher Verbindung mit dem Dresdner Hof: er hatte dem wohl zum Karneval 1716 in Venedig eintreffenden Kurprinzen Friedrich August „die benötigten Gelder auszuzahlen“ (Hiller, S. 136). Im Hause der Bianchi haben sich Heinichen und der sächsische Kurprinz kennengelernt. Freilich scheint Hillers Bericht über das Engagement Heinichens eine bloße Anekdote zu sein: dem Kurprinzen habe Heinichens Musik so sehr gefallen, daß er ihm „sogleich Dienste anbieten ließ, welche dieser annahm“ (Hiller, S. 137; auf die Unhaltbarkeit der Darstellung Hillers weist bereits Seibel, S. 19, hin). Es sieht bei Hiller fast so aus, als sei der Kurprinz ein Bittsteller, dessen Wunsch von Heinichen gnädig erfüllt worden sei. Die Dedikation des Oratoriums „La Pace di Kamberg“ spricht jedoch

³ Ein Mitschüler Heinichens war der spätere Darmstädter Hofkapellmeister Christoph Graupner; Darmstadt ist – nach Dresden und neben Berlin und Brüssel – einer der Hauptfundorte für Quellen mit Instrumentalmusik Heinichens (vgl. das Verzeichnis bei Günter HAUSSWALD, Johann David Heinichens Instrumentalwerke, Diss. Leipzig 1937 [Druck: Dresden 1937; auch: Wolfenbüttel-Berlin 1937]).

⁴ Vgl. SEIBEL, S. 30 ff. (Opernverzeichnis); vgl. ferner Richard TANNER, Johann David Heinichen als dramatischer Komponist. Ein Beitrag zur Geschichte der Oper, Diss. Leipzig 1916 (mit Kapiteln: „Die Vorrede zur Generalbaßschule“ und „Serenaden und Kantaten“; Verbindungen zum Schaffen von Zeitgenossen werden nur gelegentlich hergestellt).

⁵ Arno WERNER, Städtische und fürstliche Musikpflege in Weißenfels bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, Leipzig 1911, erwähnt auf S. 145, daß der sachsen-weißenfelsische Hofkapellmeister Johann Philipp Krieger an St. Michael 1711 eine Kantate von Heinichen aufgeführt habe; vgl. dazu auch Kriegers bekanntes Aufführungsverzeichnis in Max Seifferts Vorwort zu DDT, Band LIII/LIIII, S. LVI. Die folgenden Angaben zum Sohn des Herzogs von Sachsen-Zeitz und zu dessen Tutor Buchta finden sich bei WERNER, S. 2 und S. 82.

⁶ Diese Schrift bildet den Keim zum voluminösen „Generalbaß in der Composition“, Dresden 1728. Dessen berühmte „Einleitung Oder Musicalisches Raisonement vom General-Bass und der Music überhaupt“ findet in der „Vorrede“ von 1711 (mit Beispielen aus Heinichens „vor-italienischen“ Opern) nur ein schwaches Pendant. Der inhaltlich bedeutsamste Unterschied zwischen den beiden Traktaten besteht jedoch in der Darstellung der figürlichen Dissonanzbehandlung des Theatralischen Stils im GbC; 1711 fehlte dieser Bereich noch. Das Kapitel II/1: „Von Theatralischen Resolutionibus der Dissonantien“ (GbC, S. 585–724) verdankt seine Entstehung wohl entscheidend den Eindrücken, die Heinichen während seines langen Italienaufenthalts empfing.

⁷ Vgl. dazu Abschnitt III.B.1.

eine andere Sprache: Heinichen kam beim Kurprinzen untätigst um Dienste ein; nach einiger Zeit wurde seiner Bitte entsprochen. Daß der Kurprinz Heinichens Musik schätzte, ist die selbstverständliche Voraussetzung für das Engagement.

Der Kurprinz schloß mit Heinichen einen Kontrakt im Namen Augusts des Starken. Heinichen war also de jure niemals „churprinzlicher Kapellmeister“ (so Hiller, S. 138, mit falschem Datum), sondern von Anfang an Kapellmeister im Dienste des Polnischen Königs und Sächsischen Kurfürsten.⁸ Möglicherweise hat die Undurchsichtigkeit der Einstellungsprozedur zu der Verwirrung beigetragen, die die Äußerungen von Zeitgenossen wie J. G. Walther und anderen über das Rangverhältnis zwischen den beiden Kapellmeistern Schmidt und Heinichen erkennen lassen. Heinichen selbst betont in einem Zusatz zum GbC (S. 960), daß er sich „niemahls hat unter einen Ober-Capellmeister rangiren lassen“.

Heinichens Dienstverhältnis begann am 1. August 1716; bis Ende Dezember 1716 hat Heinichen in Venedig sein Honorar ausbezahlt bekommen. Ende Juli 1717 ordnet Graf von Flemming als Bevollmächtigter Augusts des Starken in Dresden an, daß dem vom Kurprinzen verpflichteten Kapellmeister Heinichen, der mittlerweile in Dresden eingetroffen sein muß, vom Jahresbeginn an das vereinbarte Gehalt ausbezahlt werden solle. Heinichens Abreise aus Venedig und seine Ankunft in Dresden lassen sich aufgrund dieser Dokumente in die erste Hälfte des Jahres 1717 datieren.⁹

Auf die Vorgänge um Heinichens Engagement für die Dienste der Dresdner Hofmusik wirft die bislang nicht beachtete Dedikation des Oratoriums „La Pace di Kamberga“ neues Licht.¹⁰ Da das Werk nicht datiert ist, muß der biographische Kontext aus dem Wortlaut der Dedikation rekonstruiert werden. Im folgenden wird versucht, die Hypothese zu untermauern, daß Heinichen bereits in der Fastenzeit 1716, kurz nach dem Eintreffen des Kurprinzen in Venedig, um eine Anstellung beim sächsischen Hof nachsuchte. Dabei zeigt sich, daß zwischen Heinichen und dem Kurprinzen das gewohnte Verhältnis von „Servo“ und „Principe“ bestand. Daß der Fürst den Künstler hofiert habe, mag im Fall Johann Adolf Hasses etwas für sich haben. Es ist jedoch kaum vorstellbar, daß der Kurprinz den vagabundierenden Heinichen in ähnlicher Weise umworben haben könnte.

Heinichens „Oratorio per Musica“ mit dem Titel „La Pace di Kamberga, per opera di S. Filippo Benizzi“ ist im Autograph (Mus. 2398-D-4a; Schrift stark verblaßt) und einer zeitgenössischen Abschrift erhalten (Mus. 2398-D-4; wohl das Dedikationsexemplar). Zunächst seien der Inhalt des Oratoriums und die historischen Ereignisse, die dem Libretto zu Grunde liegen, skizziert. Danach geben wir den Wortlaut der Zueignung im italienischen Original und der deutschen Übersetzung. Schließlich wird der Stellenwert des Oratoriums in Heinichens Biographie erörtert.

Das Oratorium besteht aus zwei Teilen. Der erste Teil beginnt mit einer instrumentalen „Sonata“ (D-4a; Titel in der Abschrift: „Sinfonia“) für 2 Violinen mit Oboenverstärkung, Viola und Basso continuo in D-Dur mit den drei Abschnitten C-allegro, C-adagio (überleitend) und 3/8-andante. Abschnitt 1 und 2 sind in zwei Brüsseler Quellen mit abweichendem Schlußsatz als selbständige Orchestersinfonien überliefert (vgl. Haußwald IV, 2 a-d). Der zweite Teil wird im Autograph von einer einsätzigen Sinfonia in D-Dur, 6/8-presto, eingeleitet; diese Sinfonia fehlt in der Abschrift, die auch sonst in Einzelheiten vom Autograph abweicht. In der Fassung des Autographs umfaßt das Oratorium 39 Nummern, von denen 22 auf Teil I, die übrigen 17 auf Teil II entfallen. Teil I weist neben der Sinfonia 8 Solo-Arien, 2 „Arie à 2“, 1 „Coro“ (SSTB als Ensemble der Interlocutori), 9 Recitativi secchi sowie 1 Recitativo accompagnato auf. Der II. Teil umfaßt neben der Sinfonia 8 Soloarien, 1 Coro (SSTB), 6 Recitativi secchi sowie 1 Recitativo accompagnato. Beteiligt sind vier Interlocutori: S. Filippo Benizzi (Soprano), Ridolfo Primo Imperatore (Tenore), Premislao (Primislao) III. detto Ottocaro, Rè di Boemia (Basso), Cunegonda, Moglie di Primislao (Soprano).

⁸ Die beiden wichtigen Dokumente bei SEIBEL, S. 19 und 20: „Fait à Venise le 28 Août 1716. Frédéric Auguste.“ bzw. „Dreßden, den 28. Juli 1717. Graf von Flemming“, lassen daran keinen Zweifel. Der Kurprinz schreibt: „Frédéric Auguste ... Ayant le consentement de Sa Majesté le Roy mon [!] Père, j'ay engagé à son [!] service Jean David Heünichen pour maître de chapelle.“ Flemming gibt eine Anweisung Augusts des Starken an das General-Accis-Collegium weiter, er schreibt: „Dennoch unseres Königl. Printzens Lbd. [Liebden] Johann David Heunichen zu unserm [!] Capellmeister in Dienst genommen ...“. Die Gleichstellung Heinichens mit Schmidt betont auch SEIBEL, S. 20.

⁹ Auch Seibel kann nur Vermutungen äußern (vgl. SEIBEL, S. 20).

¹⁰ Arnold SCHERING, *Geschichte des Oratoriums*, Leipzig 1911, S. 215, erwähnt das Werk nur beiläufig. TANNER, S. 6 f., verweist auf eine ebenso beiläufige Erwähnung bei Hermann KRETZSCHMAR, *Führer durch den Konzertsaal*, II, 2, S. 23.

La Pace di Kamberga, Parte Prima:

Der nach Gottes Willen zum König gewählte Ridolfo sieht sich gezwungen, seinen Widersacher Premislao mit Waffengewalt zu bekämpfen. Dessen Weigerung, Ridolfo als König anzuerkennen, sei zugleich Gotteslästerung: „causa è del cielo la causa nostra“ (Ridolfo, I, Nr. 4). Der heilige Filippo Benizzi mahnt Ridolfo zur Milde; die Vergebung, nicht der Kampf sei wahrhaft gottgefälliges Handeln. Ridolfo läßt sich überzeugen und preist den Frieden als den Vater des „verace età dell'oro“ (Ridolfo, I, Nr. 9). Auf der Gegenseite demonstrieren Premislao, vor allem aber seine Gemahlin Cunegonda, ihre vom Ehrgeiz angestachelte Kriegslüsterheit: „Questo acciaro/ illustre e chiaro/ fia stromento à lui di pena“ (Premislao, I, Nr. 14). San Filippo will vermitteln; in Premislaos Lager begegnet man ihm jedoch mit Mißtrauen, Hohn und Verachtung. Seinen eindringlichen Hinweis auf den immergrünen Lorbeer des Friedens beantworten Premislao und Cunegonda mit dem Lobpreis des irdischen Glückes der Könige. San Filippo wird als Interessenvertreter Ridolfos bezeichnet und mit dem Duett: „Guerra, guerra“ (I, Nr. 22) entlassen.

Parte Seconda:

San Filippo malt erneut die Schönheit des Friedens aus, doch sieht Ridolfo keinen Weg zu einer friedlichen Lösung des Konflikts. San Filippo will ein zweites Mal ins feindliche Lager gehen; er vertraut darauf, daß Gott auf Wegen, die der Mensch nicht erkennen könne, seine Feinde in seine Freunde verwandle. Unterdessen wurde Premislao bereits vom himmlischen Geist angerührt; Cunegonda versucht, in ihm den alten Kampfgeist wiederzuwecken. Doch Premislao fürchtet Gottes Zorn, der schrecklicher sei als das Gebrüll einer Bestie. Er ist nun bereit, den von Ridolfo angebotenen Frieden zu akzeptieren, ist doch die Hierarchie auf Erden gottgewollt: wie die Tiere dem Löwen und die Pflanzen der Palme untertan sind, so sollen die Menschen dem gewählten König als gottgewolltem Herrscher dienen. Cunegonda macht noch einen erfolglosen Versuch, die Rachegöttinnen in Premislaos Brust zu zwingen: „Corrano, volino dal profond' Erebo/ le fiere Eumenidi dentro il tuo sen“ (II, Nr. 32). San Filippus zweites Friedensangebot: „Nuovo invito del Ciel“ (II, Nr. 33), nimmt Premislao mit dem Wunsch an, daß auch seine Gemahlin vom göttlichen Geist erleuchtet werde. Fast schlagartig verwandelt sich Cunegonda in eine Freundin des Friedens: „È la pace ora la stella, è la stella chiara e bella/ Cinosura [„Kleiner Bär“, im Sinne von „Leitstern“] del mio cor“ (II, Nr. 34). Ridolfo kommt hinzu, und alle bekunden ihren Friedenswillen, der vorsichtshalber vertraglich bekräftigt wird: „e firmino le destre dunque il desio dell'alme“ (Rid., II, Nr. 38). San Filippo bedankt sich bei Gott dafür, daß er sein Werkzeug sein durfte. Zum Beschluß vereinigen sich die Interlocutori zu einem Chor (Form: A A B B):

Di virtude è bell'opra la pace
e la pace il sereno dell'alma,
ch'alla palma nel Cielo ci guida.
Già di Marte s'estingue la face,
e i vessilli de nostri trionfi
vanno gonfi d'un aura più fida.

*Ein herrliches Werk der Tugend ist der Frieden,
und der Frieden ist das heitere Wetter der Seele,
das uns zur Palme im Himmel hinführt.
Schon verlöscht die Fackel des Krieges,
und die Schiffe unserer Ruhmestaten
werden von einem verlässlicheren Wind vorangetrieben.*

Der Text ist als Fürstenspiegel zu verstehen; am konkreten Beispiel wird dem jungen sächsischen Thronfolger eine zentrale Eigenschaft des guten Herrschers vorgeführt. Als historisches Exempel dienen der Kampf und die (vorläufige) Versöhnung zwischen dem ersten Habsburgerkönig Rudolf I. (1273–1291) und seinem Widersacher, dem böhmischen König Ottokar II.¹¹ Dieser stellte sich der Wahl Rudolfs von Habsburg und insbesondere der von ihm betriebenen Revindikationspolitik entgegen, die darauf abzielte, ehemals reichsunmittelbare Güter und Rechte wieder an die Krone zu ziehen. Der Ächtung Ottokars (24. Juni 1275) folgte ein Jahr später die Kriegserklärung. Im Spätjahr 1276 sah sich Ottokar genötigt, aufgrund der aussichtslosen militärischen Lage um Frieden zu bitten. „In Rudolfs Feldlager vor Wien leistete Ottokar, in seiner Königspracht vor dem Habsburger knieend, der im Lederwams auf dem Holzschemel saß, Lehnshuldigung für Böhmen und Mähren, Verzicht auf Österreich, die Steiermark, Kärnten, Krain und das Egerland.“¹² In der modernen Geschichtsschreibung spielen hierbei weder der heilige Filippo Benizzi noch die böse Ratgeberin Kunigunde eine Rolle; auch der Name „Kamberg“ wird nicht genannt. Heinrichens unbekannter Librettist wird seinen Stoff wohl aus einer Vita des heiligen Filippo Benizzi geschöpft haben.

Mit dem Friedensstifter San Filippo ist „Philippus Benitius (Benizi)“ gemeint, der von 1233–1285 lebte, 1516 selig- und 1671 heiliggesprochen wurde. „Auf zahlreichen Visitations- und Missionsreisen durchzog er als ‚Apostol. Prediger‘ Italien, Frankreich, Deutschland, Friesland und Ungarn, war vertrauter Ratgeber Kaiser Rudolfs v. Habsburg, hatte manchmal auch in politischen (z. B. gegen König Ottokar v. Böhmen ...) u. in kirchlichen Angelegen-

¹¹ Der Beiname „Premislao III.“ verweist auf die Abstammung aus der tschechischen Dynastie der Přemysliden.

¹² Herbert GRUNDMANN, Wahlkönigtum, Territorialpolitik und Ostbewegung im 13. und 14. Jahrhundert, München 1973 (Band 5 der Taschenbuchausgabe von GEBHARDT, Handbuch der deutschen Geschichte, Band 1, Teil V, Stuttgart 1970), Kapitel 21 und 22; das Zitat: S. 102.

heiten (...) bedeutenden Einfluß“ (Lexikon für Theologie und Kirche, 1. Auflage, Band 8, 1936, S. 222). Die weltliche Historiographie über Rudolf von Habsburg erwähnt Benizis Wirken im Zusammenhang mit dem Frieden von 1276 nicht (vgl. die umfassende Monographie von Oswald Redlich, Rudolf von Habsburg. Das Deutsche Reich nach dem Untergange des alten Kaisertums, Innsbruck 1903 sowie Alphons Lhotsky, Geschichte Österreichs seit der Mitte des 13. Jahrhunderts. 1281–1358, Wien 1967, insbesondere S. 14–30).

Die von P. Augustinus Morini und P. Peregrinus Soulier herausgegebenen „Monumenta Ordinis Servorum Sanctae Mariae“ enthalten in den Bänden II, III und IV (Brüssel 1898, 1899 und 1900–1901) mehrere „Legendae“, „Ystorie“ und „Vitae Beati Philippi“; weder der Name „Kamberg“ noch die böse Gemahlin Ottokars werden hier erwähnt. Die Monographie von L. Pazzaglia, San Filippo Benizi nella storia e nella leggenda, Rom 1953, konnte nicht eingesehen werden. Die „ACTA SANCTORUM Augusti Tomus Quartus [Heilige mit Festtagen vom 20. bis 24. August, Benizi: 23. August], Antverpiae 1739“ enthalten auf S. 661 ff. eine Benizi-Vita aus dem Jahre 1644, die als Vorlage jedoch ebenfalls nicht in Frage kommt. – Lhotsky (a. a. O., S. 26) erwähnt, daß bereits spätmittelalterliche Chronisten von einem unheilvollen Einfluß der Kunigunde auf ihren Gemahl Ottokar sprechen, wenngleich im Zusammenhang mit späteren Ereignissen. – „Kamberg“ entpuppt sich als Insel in der Donau; Rudolf und Ottokar, „elegerunt locum insulam quendam dictam Kamberg ad tractandum pro amabili compositione et reformatione pacis“ (Acta Otakariani, hg. von Rudolf Köpke, in: Monumenta Germaniae Historica, hg. von Georg Heinrich Pertz, Scriptorum Tomus IX, Hannover 1851, S. 191). Auch diese Überlieferung findet vor den Augen strenger Historiker keine Gnade: „Die erzählung der Ann. Otakar“, wonach „auf der Donauinsel Kamberg der friede vereinbart worden sei, verdient weder darin, noch in den einzelheiten glauben“ (J. F. Böhmer, Regesta Imperii. VI. Die Regesten des Kaiserreichs unter Rudolf, Adolf, Albrecht, Heinrich VII. 1273–1313. Nach der Neubearbeitung und dem Nachlasse Johann Friedrich Böhmer's neu herausgegeben und ergänzt von Oswald Redlich, Erste Abtheilung, Innsbruck 1898, S. 167).

Auf historische Genauigkeit im modernen Sinn konnte es dem Librettisten nicht ankommen. Sein erstes Interesse mußte sein, einen Stoff zu finden, der sich für die Zueignung an einen künftigen Herrscher eignete. Der Rückgriff auf die Heiligenlegende legitimierte die Verarbeitung eines politischen Stoffes im Rahmen eines Oratoriums. Es läge zwar nahe, in Rudolf und Ottokar Stellvertreter für den rechtmäßig gewählten Polenkönig August II. und seinen von Karl XII. unterstützten polnischen Widersacher Stanisław Leszczyński zu sehen, der nach seiner Erhebung zum polnischen Gegenkönig im Juli 1704 einige Jahre hindurch ein gefährlicher Gegner Augusts des Starken war. Andererseits ist es jedoch fraglich, ob eine solche Anspielung auf verjährte außenpolitische Probleme seines Vaters den bereits in jungen Jahren außer Landes gebrachten und politisch kaum interessierten Kurprinzen sonderlich beeindruckt hätte.

Wichtiger für die Wahl des Stoffes dürften dessen zentrale Gedanken gewesen sein: Der rechtmäßige Herrscher steht an der Spitze einer gottgewollten Hierarchie, Auflehnung ist daher Gotteslästerung; wahrhaft göttlich handelt der Herrscher, der auch dem Aufrührer vergeben kann. Zugleich wird der Frieden – und nicht der Krieg – als „Vater aller Dinge“ gewürdigt. Heinrichens Dedikation spricht nicht von einem „Oratorio di Ridolfo“ oder „di San Filippo“, sondern ausdrücklich von einem „Oratorio di Pace“.

Oratorienstoffe, die auf der Verquickung von Heiligenlegenden und politischer Geschichte beruhen, finden sich in der Literatur der Zeit auch anderweitig. Heinrichens „La Pace di Kamberg“ gehört in eine Reihe etwa mit Caldaras „Santo Stefano Primo Rè dell'Ungheria“ (zuerst aufgeführt in Rom, Fastenzeit 1712) und „La Conversione di Clodoveo Rè di Francia“ (aufgeführt in Rom, Fastenzeit 1715 und 1716)¹³. Auch diese Oratorien, die nichts mit der Passion Christi und nichts mit biblischen Stoffen zu tun haben, sind Werke für die Fastenzeit (allenfalls einschließlich des Ostersonntags). Keineswegs dienten sie der geistlichen Erbauung zu jeder beliebigen Zeit.¹⁴ Dieser Aspekt ist für die Datierung von Heinrichens Friedens-Oratorium von Bedeutung.

Nur im Widmungsexemplar (D-4) von Heinrichens Oratorium, nicht aber im Konzeptautograph

¹³ Vgl. die grundlegende Untersuchung von Ursula KIRKENDALE, Antonio Caldara. Sein Leben und seine venezianisch-römischen Oratorien, Graz-Köln 1966 (Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge, Band 6), insbesondere S. 118, 121 und 160 ff. (Abschnitt: „Kontrastarme Thematik“). Mit den politischen Funktionen von Kirchenmusik und Oratorien befaßt sich Ursula Kirkendales Aufsatz „The War of the Spanish Succession Reflected in Works of Antonio Caldara“ (Acta Musicologica 36, 1964, S. 221–233).

¹⁴ Vgl. die Aufführungsdaten der Caldara-Oratorien bei KIRKENDALE, Oratorien, S. 109 und 112 ff. Bei den auf S. 109 für die Jahre 1708–1718 zusammengestellten Daten ist der späteste reguläre Termin für eine Oratorienaufführung der Ostersonntag; lediglich einmal begegnet der Sonntag nach Ostern (28. 4. 1715). Das Datum 14. 5. 1714 beim Oratorium „Santa Ferma“ bezeichnet keine Aufführung, sondern den Beginn der Kopiaturn (a. a. O., S. 373, Anh. 205).

(D-4a) ist der Widmungsbrief enthalten, der im folgenden mitgeteilt wird.¹⁵ Mag Heinichen hier auch die Formulierungs- oder Übersetzungshilfe eines Italieners, vielleicht des Librettisten, in Anspruch genommen haben, so vertritt er doch mit seinem Namen und seiner Person den Inhalt der Dedikation.

La Pace di Kamberg
Oratorio Musicale
Dedicato
Alla Real Altezza di
FRIDERICO AUGUSTO
Principe Elettorale di Sassonia &c.

Altezza Reale,

Prima che restasse Vincitore il mio ardire coll' onore di tributare a *Sua Altezza Reale*, una de le mie benche picciole fatiche ebbe un grande contrasto la mia Ambizione col mio spavento. Questo non potea soffrire, che restassero illuminate col sole del *Suo Nome* le poche note d'una mia compositione, e tanto mi sorprese che se bene ne ho avuto l'occasione per tre volte nel corso di quasi sei anni da che mi trattengo in Italia, trascurai non dimeno di tributare all' *A. S. R.* distillato in sudore il mio Cuore. Quella per l'opposto mi facea saltare in superbia col riflesso, che sarebbero sempre grandi i parti d'un divoto Vassallo quando avessero la fortuna di nascere per diletto del suo Sovrano. Mi tormentava la Battaglia di queste due veementi passioni, ne io stesso avrei saputo quale fosse per trionfare, quando non m'avesse fatto decidere il destino a favor della prima. E veramente sarei ben traditore de la mia sorte se replicatomi di bel nuovo il motivo di vagheggiare la *Maesta* della *Sua Luce* non avessi coraggio prima della mia partenza d'Italia di consecrare al mio *Principe* naturale vittima di quel volto che devo almen quel poco che io posso. Dedico dunque all' *A. S. R.* tra lo strepito della Guerra un *Oratorio di Pace*, e lo dedico così privato tanto perche altr'applauso non curo, che il *Suo* più glorioso d'ogn'altra Fama, quanto perche voglio ch'egli sia tutto del Mio Signore. E qui mi trattengo di pubblicare l'*A.S.R.*, o pieno di Sangue tratto da una sorgente de *Cesari* o *Figlio* d'un *Padre* più volte *Augusto* Regnante col *Diadema* assai chiaro della *Polonia*, o cio, che di glorioso raccoglie, e che la rende uno de *Principi* maggiori del Mondo perche s'offenderebbe la modestia dell'*A. S.* ed arrossirebbe la mia Parzialità. A me basta di poter pubblicare la Grandezza del Cuore di *S. A. R.* le di cui virtù non potendo più crescere perche massime soffrono d'abbassarsi a gradire con *Reale* compatimento il profondissimo ossequio di chi si consagra non solo per obbligo di suddito, ma ancora per quello di divozione della protesta d'un desiderio di viver e morire in servizio del *Suo Sovrano*.

Dell'Altezza S. Reale
Umil. Devot. Obl. Servo
Giovanni Heinichen Sas.

Der Frieden von Kamberg.
Musikalisches Oratorium,
gewidmet Seiner Königlichen Hoheit
FRIEDRICH AUGUST,
Kurprinz von Sachsen etc.

Königliche Hoheit,

Bevor meine Kühnheit, die darin besteht, daß ich mir die Ehre anmaße, Eurer Königlichen Hoheit eines meiner (wenngleich bescheidenen) Werklein zu widmen, schließlich Siegerin blieb, hatte mein Ehrgeiz mit der Furcht einen großen Strauß auszufechten. Diese letztere konnte nicht ertragen, daß die wenigen Noten einer meiner Kompositionen von der Sonne Eures Namens erhellt werden sollten, und so groß war ihre Macht, daß ich, obwohl ich in den beinahe sechs Jahren meines Italienaufenthalts dreimal die Gelegenheit gehabt habe, es dennoch versäumt habe, Eurer Königlichen Hoheit mein in Schweiß verwandeltes Herz zu weihen [das meint: Heinichen bezeugt seine Ergebenheit dadurch, daß er sein Herz gleichsam in Form eines Werkes, das unter schweißtreibender Mühe entstanden ist, dem Kurprinzen weiht]. Jener – der Ehrgeiz – hingegen veranlaßte mich, in Hochmut zu verfallen bei dem Gedanken, daß die Taten eines ergebenden Vasallen stets groß seien, falls ihnen das Glück beschieden ist, daß sie dem Herrscher zur Freude gereichen.

Mich quälte der Kampf dieser beiden ungeheuren Leidenschaften, und ich hätte selbst nicht sagen können, welche schließlich den Triumph davontragen würde, wenn mich nicht das Schicksal dazu geführt hätte, eine Entscheidung zugunsten der ersten zu treffen.

Und ich wäre wirklich ein Verräter an meinem Schicksal gewesen, wenn ich jetzt, da sich der Anlaß, die Erhabenheit Eures Glanzes zu preisen, mir erneut bot, nicht den Mut gefaßt hätte, meinem natürlichen Fürsten ... [vittima di quel volto che devo: eindeutige Lesart der Quelle; Sinn unklar] vor meiner Abreise aus Italien das wenige zu weihen, was ich vermag.

¹⁵ Für freundliche Hilfe bei der Übersetzung des verblühten Textes danke ich Herrn Prof. Walther Dürr, Tübingen. – Wörter, die im Original des Widmungsbriefes mit dickerem Strich geschrieben sind, erscheinen in der Umschrift kursiv. Die italienische Anrede in der 3. Person übersetzen wir mit der Anrede in der 2. Person, die in deutschen Widmungen üblich ist.

Ich widme also Eurer Königlichen Hoheit inmitten des Kriegslärms ein Oratorium vom Frieden, und ich dediziere es so privat, weil ich zum einen keinen anderen Beifall erstrebe als den Euren, der ehrenvoller ist als jeder andere Ruhm, und zum anderen, weil ich wünsche, daß es nur meinem Herrn gehöre. Und hier enthalte ich mich, von den Vorzügen Eurer Königlichen Hoheit öffentlich zu reden, weder davon, daß in Euren Adern kaiserliches Blut fließt, noch davon, daß Euer Vater mehrfach erhaben ist, weil er mit dem hellglänzenden Diadem Polens regiert, odervon dem, was Ihr [er?] an Ruhm erworben habt [hat?] und was Euch [ihn?] zu einem der größten Fürsten der Welt gemacht hat – ich halte mich also zurück, da die Bescheidenheit Eurer Hoheit sich beleidigt und meine Voreingenommenheit sich beschämt fühlen würde.

Mir genügt es, die Größe des Herzens Eurer Königlichen Hoheit öffentlich zu verkünden, deren Tugenden nicht mehr wachsen können, weil Ihr so Unglaubliches zu erdulden vermögt wie die Erniedrigung, mit Königlicher Duldsamkeit die allertiefste Huldigung entgegenzunehmen von einem, der sich nicht nur aufgrund der Pflicht des Untertanen weihet, sondern auch aufgrund der Pflicht zur Hingabe, die aus der Beteuerung eines Verlangens resultiert, im Dienste seines Herrschers zu leben und zu sterben.

*Eurer Königlichen Hoheit
niedrigster, demütigster,
ergebenster Diener
Johann David Heinichen aus Sachsen.*

Der sächsische Kurprinz traf nach längerem Frankreich-Aufenthalt am 13. Februar 1716 in Venedig ein.¹⁶ Heinichen widmete ihm ein Oratorium, für dessen Entstehung und Überreichung die Fastenzeit entweder des Jahres 1716 oder des Jahres 1717 in Betracht kommt. In der Fastenzeit 1717 stand Heinichen längst in sächsischen Diensten; 1716 dagegen war der Kurprinz eben erst in Venedig eingetroffen, und der sächsische Komponist Johann David Heinichen dürfte ihm bis dahin kaum näher bekannt gewesen sein. Nur in diesem Zusammenhang ergibt die Widmung von „La Pace di Kamberg“ einen Sinn. Denn ein bestallter Kapellmeister hätte die Dedikation eines Werkes an den Kurprinzen kaum als „Kühnheit“, als Ergebnis eines langen Ringens zwischen Ehrgeiz und Furcht entschuldigen müssen. Auch der Hinweis auf ein dreimaliges Versäumen der Gelegenheit – der sich nicht weiter verifizieren läßt – und einen sich nun „erneut“ bietenden Anlaß wäre sinnlos gewesen zu einer Zeit, in der Heinichen schon mehrere Monate mit regelmäßigem Gehalt für den Kurprinzen arbeitete. Heinichen hätte wohl auch nicht lediglich mit „Sassone“ unterzeichnet, wenn er einen dienstlichen Rang im sächsischen Hofstaat innegehabt hätte.

Wenn Heinichen davon spricht, daß er dem Prinzen „inmitten des Kriegslärms“ ein Oratorium vom Frieden widme, so spielt er sicher auf das für Venedig gefährliche Wiederaufleben der türkischen Bedrohung an. Ende 1714 hatten die Türken das seit 1699 in venezianischem Besitz befindliche Morea – die Peloponnes – angegriffen. Zu Beginn des Jahres 1716 entschloß sich Österreich unter Führung des Prinzen Eugen, den Krieg gegen die Türken wiederaufzunehmen. Da jedoch der „strepito della guerra“ bis zum Frieden von Passarowitz im Jahre 1718 anhielt, läßt sich aus dem Hinweis in der Dedikation kein verlässlicher Anhaltspunkt für eine Datierung gewinnen.

Johann Joachim Quantz¹⁷, der die Dresdner Verhältnisse wie auch den Kapellmeister Heinichen gut kannte, berichtet in seiner Autobiographie, daß Heinichen „sieben Jahre sich in Wälschland aufgehalten“ habe. Da Heinrichs Ankunft in Dresden im ersten Halbjahr, spätestens aber im August 1717 gesichert ist, fiel der Beginn seines Italienaufenthalts ins Jahr 1710. Seibels Vermutung über den Beginn der Reise läßt sich somit durch ein unabhängiges Zeugnis untermauern. Dies aber bestätigt wiederum die Datierung und Bewertung des Oratoriums „La Pace di Kamberg“. Die Widmung spricht von „quasi sei anni“, „beinahe sechs Jahren“, die Heinichen nun schon in Italien weile. Im Juli 1710 hatte er seine Entlassung vom Hof in Zeitz erhalten. „Beinahe sechs Jahre“ später, in der Fastenzeit 1716, widmete er dem sächsischen Kurprinzen ein Oratorium. Offenbar plante Heinichen damals die Been-

¹⁶ FÜRSTENAU II, S. 98, schreibt von einer Ankunft im „Frühjahr 1716“. Theiner zitiert jedoch ein Schreiben des Papstes an den Kurprinzen (datiert: Rom, 1. Februar 1716), in dem es heißt: „La notizia pervenutoci del prossimo ritorno dell'A. V. in Italia“ (THEINER, Urkundenbuch, S. 114; die Antwort des Kurprinzen ist datiert: Venedig, 2. Mai 1716; a. a. O., S. 115). Aus einem Schreiben des päpstlichen Gesandten Salerno, datiert: Venedig, 13. April (Ostermontag) 1716 (siehe ZIEKURSCH, S. 257, Anm. 2) geht hervor, daß der Kurprinz damals bereits seit einiger Zeit in Venedig weilte. Das eigentliche Ziel Friedrich Augusts war mit Sicherheit der venezianische Karneval, den er bereits 1712 erlebt hatte. Aschermittwoch fiel 1716 auf den 26. Februar. Zu all dem paßt schließlich, daß der Reisepaß des nach Venedig geschickten Geigers Pisendel am 4. Februar 1716 in Dresden ausgefertigt wurde (Carl MENNICKE, Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker, Leipzig 1906, S. 364, Anm. 4, mit Nachweis). – Vgl. im übrigen Abschnitt I.8 der vorliegenden Arbeit.

¹⁷ JOHANN JOACHIM QUANTZ, Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf, von ihm selbst entworfen, in: Friedrich Wilhelm MARPURG, Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik, I. Band, Berlin 1754 (Faksimile-Nachdruck, Hildesheim-New York 1970), S. 197–250 (im folgenden stets zitiert als: Quantz, Autobiographie); das Zitat: S. 214.

digung seines Italienaufenthalts, wohl um nach Deutschland zurückzukehren. Das sächsische Engagement hielt ihn jedoch noch für einige Monate in Venedig. Somit stellen sich die Vorgänge um Heinrichs Verpflichtung als Hofkapellmeister des sächsischen Kurfürsten und Königs anders dar, als sie von Hiller und Fürstenau geschildert werden.

Heinrichs Widmung ist ein Muster gekonnter Devotionsrhetorik, wie sie der „politischen Vernunft“ der Zeit entsprach. Christian Schröters „Gründliche Anweisung zur deutschen Oratorie nach dem hohen und Sinnreichen Stylo der unvergleichlichen Redner unsers Vaterlandes, besonders des vortrefflichen Herrn von Lohensteins in seinem Großmüthigen Herrmann und andern herrlichen Schrifften“ (Leipzig 1704)¹⁸, gibt in den Kapiteln „Von Complimenten“ und „Von Briefen“ Anleitungen zur Abfassung von Zuschreibungen aller Art. Es heißt dort etwa:

„Es gehören aber zu einem Complimente zwey Stücke / der Vortrag oder Proposition, darinn man sagt / was man haben will; und Insinuatio, welches eine Art der Liebkosung ist / wodurch sich einer selbst oder seine Sache beliebt macht“ (S. 185).

„Dedications-Briefe sind / wenn man entweder höhern / oder einem guten Freunde ein Buch zuschreibet. Gegen einen höhern rühmet man die Gnade / so man genossen / und giebt die Dedication des Werckes nur für ein geringes Merckmahl eines untherhänigen oder gehorsamen Gemüthes aus / und insinuiert sich sonst mit allerhand Lobes-Erhebungen ...“ (S. 274).

„Wenn man Fürstlichen Personen etwas zuschreibet / so insinuiert man sich ohne die schon berührten Arten auch gewaltig mit Genealogischer An- und Ausführung ihres Geschlechtes / Ursprunges / Wachsthumes vortrefflicher Fürsten / Helden-Thaten und Tugenden so wohl derer noch lebenden / als verstorbenen“ (S. 276 f.).

Die genealogischen Bemerkungen in Heinrichs Widmung spielen zum einen auf die polnische Königswürde Augusts des Starken, zum anderen auf die „kaiserlichen Vorfahren“ des Kurprinzen an. In der Tat bestanden direkte verwandtschaftliche Beziehungen zu deutschen Kaisern, allerdings lagen die entsprechenden Verbindungen schon Jahrhunderte zurück. Der wettinische Graf Albrecht der Entartete (gest. 1314; die Kurwürde erlangte das Haus Wettin erst im Jahre 1423) war verheiratet mit einer Tochter des Stauferkaisers Friedrich II., und Graf Friedrich der Ernsthafte (gest. 1349) war verheiratet mit einer Tochter des Kaisers Ludwig des Bayern (vgl. Posse, Genealogie). Nach der Reformation waren Verbindungen zwischen den kursächsischen Wettinern und Angehörigen des habsburgischen Kaiserhauses aufgrund des Religionsgegensatzes nicht mehr möglich. Erst die Konversion Augusts des Starken schuf die Voraussetzungen für eine neuerliche Verbindung mit dem Kaiserhaus, die dann 1719 zustande kam.

Vielleicht dachte der Autor des Widmungsbriefes aber auch an die Zeit der Sachsenkaiser von Heinrich I. (919–936) bis zu Heinrich II. (1002–1024). Zwar kann von einer Abstammung der Wettiner von den Sachsenkaisern keine Rede sein. Es sei jedoch daran erinnert, daß für den Autor des ersten Jahresberichtes in der jesuitischen „Historia Missionis“ die sächsische Landesgeschichte mit der Missionierung der Altsachsen durch Karl den Großen beginnt. Nicht zuletzt der Stoff des Oratoriums „La Pace di Kamberg“ zeigt, daß historische Ereignisse des Mittelalters in der Barockzeit noch präsent waren, und sei es auch nur in legendärer Überformung.

Im Text der Widmung nimmt die Insinuatio einen breiten Raum ein. Als Vortrag eines Anliegens läßt sich nur der Schlußsatz verstehen, in dem Heinrich das Verlangen beteuert, „im Dienste seines Herrschers zu leben und zu sterben“; zwischen Friedrich August und Heinrich blieb die Form gewahrt. Mehr noch als der Kurprinz mußte Heinrich das Engagement als einen Glücksfall empfinden. Hillers Darstellung der italienischen Jahre weiß von Heinrichs Verdruß mit einem betrügerischen Opernimpresario und von Heinrichs Erfolglosigkeit und Vereinsamung während eines Aufenthalts in Rom zu berichten (Hiller, S. 133 ff.). An den Erfolgen eines Händel¹⁹ oder Hasse wird man Heinrich nicht messen können. Seine Dresdner Anfangszeit (1717–1719) wurde überschattet vom

¹⁸ Nachdruck Kronberg/Taunus 1974. Das Werk – es umfaßt ohne Register 1220 Seiten – mag für die Art stehen, in der die „galanten Politici“ an der Leipziger Universität zu Heinrichs Studienzeit redeten. Schröter fußt auf den „praecepta“ von Christian Weise, dem wichtigsten deutschen Autor der „politischen“ Richtung der damaligen Rhetorik (vgl. Wilfried BARNER, Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen, Tübingen 1970, S. 167 ff.).

¹⁹ Es scheint, als habe Hiller aus Mangel an verlässlichen Nachrichten Heinrichs Italien-Aufenthalt ein wenig nach seiner Händel-Biographie (Hiller, S. 99–127) modelliert. Die Fehlleistung „Händel“ statt „Heinrich“ auf S. 132 (vgl. oben, S. 41) mag als Indiz dafür gelten.

Wirken Antonio Lottis: dieser allein komponierte die Opern. Für Heinichen blieben vor allem die kleinen Kantaten, die Serenaden und die Suiten und Konzerte für Instrumentalensemble. Auch die im folgenden Abschnitt zitierten Nachrichten über das Auftreten der „Phonasci Itali“ im katholischen Gottesdienst bezeichnen wohl Aufführungen unter der Leitung Lottis.

Die meisten der autographen Partituren Heinichens sind datiert. Das früheste Datum, das sich bei einem Kirchenwerk findet, verweist auf Pfingsten 1721. Angesichts der insgesamt dichten Datierung darf man mit gutem Grund annehmen, daß Heinichen zuvor keine Kirchenmusik für den Dresdner Hofgottesdienst komponiert hat. Zum Zeitpunkt seines Engagements konnte niemand vorhersehen, daß die katholische Hofkirchenmusik einmal zum Hauptarbeitsgebiet des Protestanten Heinichen werden sollte.²⁰

5. Antonio Lotti und die „Phonasci Itali“ 1717–1719

Antonio Lotti (1666/67–1740) war seit 1692 Zweiter, seit 1704 Erster Organist an der Basilika San Marco in Venedig. Nicht seiner Kirchenmusik, sondern seinen Opern hatte er es jedoch zu verdanken, daß ihn der sächsische Kurprinz Friedrich August mitsamt einer Operntruppe nach Dresden verpflichtete zu Konditionen, die den eingesessenen Kapellmitgliedern als ungeheuerlich erscheinen mußten. Am 5. September 1717 reiste Lotti von Venedig nach Dresden, wo er bis zum Abschluß der Hochzeitsfeierlichkeiten des Jahres 1719 blieb. Den Rest seines Lebens verbrachte er in Venedig, wo er sich ganz auf die Kirchenmusik konzentriert zu haben scheint.¹ Es ist vielleicht nicht abwegig, wenn man in diesem Zusammenhang an eine maliziöse Bemerkung aus der Vorrede von Heinichens „Generalbaß in der Composition“ erinnert:

„Noch eins: Ich habe auswärtig verschiedene notable Exempel observiret, daß wenn nehmlich, ehemals renomirt gewesene Theatralische Componisten in ihren Alter alles Feuer, und Invention verlohren hatten, so fingen sie als denn erst an gute Kirchen-Compositores zu werden, und wieder ihre ehemalige Gewohnheit brav in Contrapunten zu arbeiten. Es läßt sich hieraus verschiedenes argumentiren.“ (GbC, S. 25 f.)

In Dresden brachte Lotti drei Opern heraus: zunächst das Pastorale „Giove in Argo“ (5. Oktober 1717), danach „Ascanio ovvero Gli odi delusi dal sangue“ (Februar 1718) und „Teofane“ (13. September 1719).² Es gibt deutliche Hinweise darauf, daß die Verpflichtung der Lottischen Operntruppe sowohl bei August dem Starken, der die unerhörten Kosten scheute, als auch bei den Mitgliedern der Königl. Kapelle nicht auf ungeteilte Zustimmung stieß. August stimmte dem Engagement schließlich nur unter der Bedingung zu, „que cela ne dérangerait rien dans l'orchestre“, und der Kurprinz ließ sich ausdrücklich versichern, daß die Operntruppe in Dresden vor Anfeindungen namentlich von seiten des Kapellmeisters Schmidt geschützt werde³:

„sur quoi le roi s'est déclaré, que S. M. leur accordera toute protection possible, qu'elle fera en sorte, que le Sr. Schmidt n'ait rien à démêler aux eux“;

„in dieser Frage hat der König sich so erklärt, daß er den Italienern allen Schutz, der in seiner Macht steht, gewähren wird, so daß sichergestellt sei, daß der Herr Schmidt sich nicht in die Dinge einzumischen hätte, die sie, die Operisten, betreffen“ (Übersetzung sinngemäß).

²⁰ Zur Konfession siehe HILLER, S. 113 und insbesondere SEIBEL, S. 28 (Begräbnis-Vermerk in den „Wochenzetteln“ der evangelischen Kreuzkirche). Hinzu kommt, daß Heinichen auch als „Capell-Meister“ der evangelischen „Hof-Capelle“ fungiert hat (HStCal 1729; vgl. FÜRSTENAU II, S. 17 f.); wie seine Aufgaben dort aussahen, läßt sich kaum zuverlässig feststellen.

¹ Vgl. zu den biographischen Angaben Sven Hansell in NGr 11, S. 249–252; dort auch eine kurze Charakteristik von Lottis Kirchenmusik: „Most of Lotti's sacred music lacks orchestral accompaniments, as though they might obstruct the contrapuntal lines – what Burney called ‚the fugues and imitations‘“ (S. 250). – Lottis a-cappella-Schaffen ist dokumentiert in DDT, Band LX. Zelenka besaß von Lotti zwei große konzertante Messen im neuesten Geschmack; vgl. dazu auch die in Abschnitt II.7. zitierte Beschreibung der Aufführung einer großen Messe Lottis in Prag aus der Feder Gottfried Heinrich Stölzels. – Über Lottis Dresdner Zeit vgl. FÜRSTENAU II, S. 99–101.

² Es kommt hinzu das „carosello teatrale“ mit dem Titel „Li quattro elementi“ (15. September 1719). Die Untersuchung von Charlotte SPITZ, Antonio Lotti in seiner Bedeutung als Opernkomponist, Diss. München 1917 (Druck: Borna-Leipzig 1918), ist unergiebig; Kriegsereignisse verhinderten den Zugang zu wichtigen Quellen.

³ FÜRSTENAU II, S. 100.

Ein kleines Detail mag zeigen, daß die Empfindlichkeiten der Dresdner Musiker durchaus begründet waren: „Die Contrabassisten Personelli und Gaggi waren auf ausdrücklichen Wunsch Lotti's engagirt worden, welcher wahrscheinlich den Dresdner Spielern dieses Instrumentes nicht die nöthige Gewandtheit im Accompagniren zutrauen mochte“ (Fürstenau II, S. 113). Zu den „Dresdner Spielern dieses Instrumentes“ gehörte auch Jan Dismas Zelenka.

Die italienischen Künstler traten gelegentlich auch in der Kirche auf. Die bewundernden Bemerkungen in der „Historia Missionis“, die auch für diese Zeit noch unsere Hauptquelle bleibt, belegen zugleich, daß diese Art von Kirchenmusik damals in Dresden neu war. Auf welche Werke die Bemerkungen verweisen, läßt sich im einzelnen nicht feststellen.⁴ Der erste Auftritt der Operisten in der Kirche fand in der Oktav des Caecilienfestes (22. November) 1717 statt:

„Animârunt more supersolito Ecclesiam nostram Phonasci Itali, à Serenissimo Electorali Principe Venetijs Dresdam submissi, dum in honorem Divae Caeciliae, in ejusdem octava cantatum per horas prope 3 fecère sacrum mirò tantòque vocum et instrumentorum artificiò, quantum Dresdae auditum fuit nusquam.“ (HMD, S. 84; Hervorhebung nicht original)

„Auf hier noch ganz ungewohnte Art haben die italienischen Tonkünstler, die vom Durchlauchtigsten Kurprinzen aus Venedig nach Dresden geschickt worden sind, unsere Kirche beseelt, als sie zu Ehren der Heiligen Caecilie [der Schutzpatronin der Kirchenmusik] innerhalb der Oktav nach ihrem Festtag⁵ ein gesungenes Hochamt, das fast drei Stunden dauerte, mit solch bewunderungswürdiger Kunstfertigkeit sowohl hinsichtlich der Singstimmen als auch der Instrumente ausgestaltet haben, wie man es in Dresden noch niemals zuvor gehört hatte.“

Weitere aufschlußreiche Bemerkungen finden sich für die Karwoche und das Osterfest 1718 sowie für den um 7 Uhr abends beginnenden Gottesdienst am „Sabbatum Sanctum“, dem 8. April 1719. Der Kurprinz weilte an Ostern 1719 in Dresden (vgl. Abschnitt I.8.); erstmals konnte er die Musiker, die er selbst engagiert hatte, an ihrer Dresdner Wirkungsstätte hören. Bei den in den Bemerkungen erwähnten Stücken handelt es sich um die Lamentationes Jeremiae Prophetae, das Canticum Benedictus Dominus Deus Israel und den 50. Psalm; sämtliche Stücke stammen aus dem Offizium der Kartage. Daß das Te Deum (Hymnus Ambrosianus) auch bei festlicher Vertonung vom Zelebranten intoniert wurde, ist auch anderweitig belegt⁶:

„Lamentationes, Psalmum Benedictus, ac miserere nescio ad luctum magis, an ad voluptatem sacram obstupescendi modulamine concinuere Regij Phonasci Itali, cui devotioni rursus devotissimus interfuit Rex Serenissimus“ (HMD, S. 88);

„(. . .) Rege praesente, modulisque extraordinarijs Phonascorum Italarum, tubis ac tympanis Regiis / : to-tò hoc triduo fieri Rex jusserat :/ adstreptibus“ (HMD, S. 89);

„Finito processu, ad aram majorem decantatus fuit Hymnus Ambrosianus, per selectissimos totius Itala [sic] Phonascis continuatus, sub cujus finem Rex cum Principe (. . .) divinam excepere benedictionem“ (HMD, S. 102).

[Karwoche 1718:] „Die Lamentationen, das Canticum Benedictus und das Miserere haben die königlichen italienischen Tonkünstler mit staunenerregendem Wohlklang aufgeführt, so daß ich nicht sagen kann, ob dies mehr zur Trauer oder zur heiligen Lust gereichte. Auch an dieser Andacht nahm der Allerdurchlauchtigste König in tiefster Demut teil“;

*[Ostersonntag 1718: Die Messe findet statt] . . . in Anwesenheit des Königs und mit außerordentlichen Melodien der italienischen Tonkünstler, wobei auch die königlichen Trompeten und Pauken starktönend mit einstimmten, wie es der König für alle drei Osterfesttage bestimmt hatte“;*⁷

⁴ Ortrun Landmann hat 1984 die Dresdner Lotti-Quellen nach ihrer Provenienz geordnet. Aus dem Archiv der katholischen Hofkirche, 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts, stammen ein Credo F-Dur (Mus. 2159-D-5 und D-5a), ein Requiem F-Dur (D-7a und D-7b) sowie Vertonungen der Psalmen Dixit Dominus (D-9), Confitebor (D-11), Laudate pueri (D-8), Credidi (E-8 und 8a) und Laudate Dominum (E-7 und 7a). Auf diese Werke – oder einige dieser Werke – dürfte sich Johann Kuhnau in seinem „Project“ zur Verbesserung der Leipziger Kirchenmusik, datiert am 29. Mai 1720, beziehen (abgedruckt bei Philipp SPITTA, Johann Sebastian Bach, 4. unv. Aufl. Leipzig 1930, Band II, S. 866–868; vgl. dazu und zu den beiden Messen aus Zelenkas Besitz Abschnitt III.D.2.b unter „Antonio Lotti“).

⁵ Diese Angabe dürfte einen Werktag bezeichnen. Der 22. November 1717 war ein Montag, der 28. November war bereits der 1. Advent, an dem man keine konzertierende Kirchenmusik mehr aufzuführen pflegte. „Cantatum sacrum“ ist ein häufig gebrauchter Terminus für ein „festlich gestaltetes Hochamt“.

⁶ Vgl. etwa HStCal 1739, f. 22v zum 9. Mai 1738: „worauf der Herr Nuntius (. . .) das Te Deum selbst anstimmte, welches die Capell-Music alsobald unter Trompeten, und Pauken-Schall continuirete“.

⁷ Zum österlichen Zeremoniell in Wien vgl. RIEDEL, Karl VI., S. 255 f. Mit „Triduum“ kann die HMD kaum den üblicherweise so bezeichneten Zeitraum von Karfreitag bis Ostersonntag meinen. Vgl. auch die Beschreibung des Osterzeremoniells 1708 bei THEINER, S. 134 f. – In Wien erklangen Trompeten und Pauken erstmals wieder bei der Auferstehungsprozession am Abend des Ostersonntags.

[Ostersamstag 1719:] „Nach dem Ende der Prozession wurde am Hochaltar das *Te Deum* gesungen [angestimmt], das durch die erlesensten Tonkünstler, die sich in ganz Italien finden lassen, fortgeführt wurde. Nach dem Ende des Stückes haben der König und der Prinz (...) den göttlichen Segen empfangen“.

Es ist deutlich zu sehen, daß die „erlesenen italienischen Künstler“ nur ausnahmsweise den Gottesdienst schmückten. Eine kontinuierliche Pflege der konzertierenden Kirchenmusik unter Heranziehung aller verfügbarer Virtuosen gab es noch immer nicht. Nach Lottis Abreise aus Dresden im Herbst 1719 blieben einige der Spitzensänger vorerst noch in Dresden zurück. Es wäre denkbar, daß diese unter der Leitung des Kapellmeisters Heinichen auch weiterhin gelegentlich in der Kirche auftraten. Belegbar ist dies nicht; eher bedenklich stimmt, daß kein einziges Werk Heinichens für den katholischen Gottesdienst früher als 1721 datiert werden kann.

6. Lottis Abreise 1719 und das vorläufige Ende der Oper 1720

Das Gehalt Johann David Heinichens betrug 1200 Taler jährlich; es entsprach damit den Bezügen der bestbezahlten Kapellmitglieder wie Schmidt, Woulmyer (Volumier), Veracini und Hebenstreit (Stand 1719; Fürstenau II, S. 134 f.). Der Lautenist Silvius Leopold Weiß brachte es auf 1000 Taler. Die übrigen „Gehalte der Kapellmitglieder schwankten zwischen 600, 500, 400, 300 und 220 Thlr.“ (S. 135). Dagegen bezog der Opernkapellmeister Lotti zusammen mit seiner Gattin, einer Sopranistin, insgesamt 9975 Taler; der berühmte Kastrat Senesino verdiente allein 6650 Taler. In Anlehnung an Fürstenaus Formulierung kann man zusammenfassen: die übrigen Gehälter der Opernmitglieder schwankten zwischen 5225, 4275, 3325, 2850, 2375, 2000, 1600 und 1333 Talern.¹ Selbst der am schlechtesten bezahlte Sänger verdiente deutlich mehr als die leitenden Kapellmitglieder. Die Diskrepanz zeigt sich auch bei den Instrumentalisten: der Opernkontrabassist Personelli (auch: Personè), der sich später als fleißiger Kopist auszeichnete, bekam 800, der Kapellviolinist Zelenka nur 400 Taler. Die Oper war ein Luxus, und es ist sicher kein Zufall, daß das teure Engagement im Herbst 1717 zu einem Zeitpunkt erfolgte, da das sächsisch-habsburgische Eheprojekt konkrete Formen annahm. Mit dem erfolgreichen Abschluß des Eheprojekts, also mit den Dresdner Hochzeitsfeierlichkeiten im September/Oktober 1719, war zugleich das Ende der Lotti-Oper in Dresden besiegelt.

Am 20. August 1719 fand in Wien die feierliche Vermählung des sächsischen Kurprinzen mit Maria Josepha, der älteren Tochter des verstorbenen Kaisers Joseph I. statt; bereits am 22. August brach das Paar in Richtung Dresden auf. Dort zog es am 2. September 1719 ein. Nun begannen die berühmten und oft geschilderten Hoffeste mit Jagden, Bällen, Serenaden, Opern, Komödien, Feuerwerken und anderen Lustbarkeiten.² Daß auch die Gottesdienste in dieser Zeit festlich gestaltet wurden, darf man voraussetzen, doch fehlen genauere Hinweise.

Mit dem Einzug des Kurprinzenpaares im Herbst 1719 waren die Voraussetzungen für das Entstehen einer autochthonen und kontinuierlichen Pflege der katholischen Kirchenmusik auf höfischem Niveau im wesentlichen geschaffen. Maria Josepha war eine strenggläubige Katholikin, und auch der Kurprinz fühlte sich zum katholischen Glauben nicht nur aus politischem Kalkül hingezogen.³ Die Jesuiten erkannten den Gewinn, der ihrer Sache aus dieser Verbindung erwachsen mußte. Die

¹ Den Aspekt, daß die ungleiche Bezahlung „Ausländerhaß“ erzeugte, betont Peter SCHLEUNING, *Geschichte der Musik in Deutschland. Das 18. Jahrhundert: Der Bürger erhebt sich*, Hamburg 1984, S. 35 ff. („Sachsen und die Vorgänge an der Dresdner Hofkapelle“). Allerdings waren die Vorgänge wesentlich komplexer, als der Autor annimmt. Mit dem Satz: „Der Zentralabsolutismus war also voll ausgebildet“ wird man den sächsischen Verhältnissen zu Augusts des Starken Zeit sicher nicht gerecht.

² Vgl. FÜRSTENAU II, S. 138 ff.; im größeren Zusammenhang sind die Ereignisse beschrieben bei Jean Louis SPONSEL, *Der Zwinger, die Hoffeste und die Schloßbaupläne zu Dresden*, Dresden 1924, und insbesondere Irmgard BECKER-GLAUCH, *Die Bedeutung der Musik für die Dresdener Hoffeste bis in die Zeit Augusts des Starken*, Kassel-Basel 1951.

³ Ein unverdächtiges Zeugnis für die echt katholische Gesinnung des Kurprinzen gibt ZIEKURSCH, S. 256, Anm. 1. Unter dem Datum „Lyon, 7. November 1715“ schreibt Friedrich August an den Pater Salerno: „Dieu m’a fait la grace de me faire connoître la verité de la Sainte Religion et de l’embrasser avec toute l’ardeur, le zele et le desinteressement, qui vous sont connus“. Er will nun endlich die Freiheit erlangen „de paroître en public tel que je suis, et que je seray jusqu’au tombeau, même au depend de la derniere goutte de mon Sang“.

„Historia Missionis“, die hier ein letztes Mal zitiert sei, illustriert die Freude mit einigen spielerischen Chronogrammen (HMD, S. 102):

„Taciti tunc apud nos dicebamus:

haeC nVptIaLIa noVa DeI sVnt MagnaLIa.“

[C + V + I + L + I + V + D + I + V + M + L + I = 1719]

„CoMpLebVnt DIes sVos In bono, et annos sVos In gLorIa.“

[C + M + L + V + D + I + V + I + V + I + L + I = 1719; der Spruch ist ein Bibelzitat: Iob 36, 11]

Doch nicht allein die persönliche Frömmigkeit ist von Bedeutung. Wichtiger noch ist vielleicht der Umstand, daß nun erstmals seit der Konversion Augusts des Starken im Jahre 1697 katholische Mitglieder des Herrscherhauses beständig in Dresden residierten. Die „Reglements du Roi“ des Jahres 1708 hatten festliche Kirchenmusik angeordnet für Sonntage und „befohlene“ Festtage. An Werktagen hing die musikalische Gestaltung des Gottesdienstes von der Präsenz des Königs ab. Es bestehen berechnete Zweifel, ob diese Vorgaben realisiert wurden oder ob sie nicht vielmehr Wunschvorstellungen blieben, die vielleicht zunächst nur das Ziel verfolgten, die Kurie zu beeindrucken. Solange der Kurprinz im Ausland weilte, wirkten sich die häufigen und langen Reisen Augusts des Starken jedenfalls unmittelbar auf den Dresdner Gottesdienst aus, zumal August bei seinen Polenreisen die Kapelle mitzunehmen pflegte. Erst 1717 wurde die sogenannte „Polnische Kapelle“ gegründet, die fortan den Reisedienst weitgehend allein versah (vgl. Fürstenau II, S. 120). Das Stammensemble blieb nun in Dresden zurück, was mit Sicherheit wiederum zusammenhing mit dem Engagement der Kapellmeister Lotti und Heinichen, die 1717 in Dresden eintrafen. War nun bereits von 1717 an die ständige Präsenz qualifizierter Musiker in Dresden gesichert, so kam im Herbst 1719 die ständige Präsenz von Mitgliedern des Herrscherhauses hinzu. Auch als Friedrich August die Nachfolge seines Vaters angetreten hatte und das neue Herrscherpaar häufiger auf Reisen gehen mußte, war die Residenz nicht ganz verwaist, denn die älteren Kinder des Paares blieben des öfteren in Dresden zurück.⁴ Als letztes Glied in der Kette von Ereignissen, die zur Aufnahme der katholischen Kirchenmusik auf neuem Niveau beitrugen, ist der Opernkrach in der Karnevalszeit des Jahres 1720 zu erwähnen. Nach den Erzählungen von Quantz und Hiller⁵ kritisierten die italienischen Sänger eine Arie in Heinichens neu komponierter Oper „Flavio Crispo“⁶. Es kam zum Eklat, der dazu führte, daß die Italiener entlassen wurden: „Hiermit hatten die Opern für diesmal ein Ende“ (Quantz). Möglicherweise war damit beiden Seiten gedient: August der Starke konnte sich eines lästigen Etatpostens entledigen, und die italienischen Virtuosen, die Georg Friedrich Händel bereits 1719 für London hatte abwerben wollen, konnten nun diesem Angebot Folge leisten.⁷ Heinichen muß diese Episode besonders geschmerzt haben. Er, der doch 1713 in Venedig solchen Erfolg auf der Opernbühne gehabt haben soll, war mit seiner ersten und einzigen Dresdner Oper gescheitert. Die Oper, die einen Hauptgegenstand in Heinichens „Generalbaß in der Composition“ ausmacht, war fortan für den Dresdner Hofkapellmeister ein unerreichbares Ziel. Es ist zweifelhaft, ob ihn die Serenate, Cantate und auch die Kirchenmusik für diesen Verlust entschädigen konnten.

Nach der Abreise der Italiener blieben in Dresden einige wenige Sänger zurück, mit denen man keine großen Opern mehr aufführen konnte. Für die Ausführung der solistischen Partien der Kirchenmusik war ihre Anwesenheit jedoch wohl bedeutsam. Auch wenn sich die Mitwirkung von Sängern bei Aufführungen in der Kirche nicht mehr detailliert belegen läßt, kommen doch die Kapellknaben für die Ausführung größerer Messenarien kaum in Betracht.

Fürstenau (II, S. 160) schreibt, daß im April 1725 folgende Sänger und Sängerinnen „angestellt wurden“: Margherita Ermini (S), Ludowica Seyfried (S), Andrea Ruota (S), Nicolo Pozzi (A), Matteo Luchini (T) und Cosimo Ermini (B). „Die italienischen Sänger und Sängerinnen scheinen vorerst nur bei Kammer- und Kirchenmusiken mitgewirkt zu haben“ (II, S. 161). Im HStCal 1729 sind eben diese Namen aufgeführt, nur wird Margherita

⁴ Das älteste überlebende Kind dieser Ehe war der am 5. September 1722 geborene Kurprinz Friedrich Christian. Der 1721 geborene Kurprinz Joseph August ist bereits 1728 gestorben, das erste Kind des Paares, Friedrich August, lebte nur vom 18. November 1720 bis zum 22. Januar 1721. Insgesamt brachte Maria Josepha fünfzehn Kinder zur Welt (siehe POSSE, Die Wettiner, Tafel 30).

⁵ QUANTZ, Autobiographie, S. 214 f.; HILLER, S. 138 f.

⁶ Vgl. dazu TANNER, S. 74 ff.; zur Vollständigkeit der abschriftlichen Partitur Mus. 2398-F-3 siehe insbesondere S. 89. Ein Autograph ist nicht erhalten.

⁷ Diese Deutung bevorzugt FÜRSTENAU II, S. 151 ff. Archivalischer Beleg für Händels Aufenthalt in Dresden 1719 bei LANDMANN, Intermezzo, S. 78.

Ermini als „Contralto“ bezeichnet. Neben den Sängern der „Musique Italienne“, deren Compositeur seit 1717 (Reskript Warschau, 11. 2. 1717; Fürstenau II, S. 119) Giovanni Alberto Ristori (1692–1753) war, beschäftigte der Hof noch bis zum Tode Augusts des Starken einige „Musiciens vocals François“: Marguerite Genevieve Prache du Tilloy (S), Louise Dimanche (S) und [Susanne] Brunet (S), François Gottfried Beauregard (A) und Jean David Drot (B; Angaben nach HStCal 1729). Der Compositeur der französischen Musik war seit 1720 (Reskript Dresden, 11. 9. 1720; Fürstenau II, S. 156) Louis André (geb. 1682); „doch hat sich nichts, weder von dieser noch von andern seiner Compositionen erhalten“ (II, S. 157; die modernen Lexika verzeichnen André nicht). Über eine etwaige Beteiligung der französischen Sänger an Aufführungen in der Kirche wie auch über das Wirken Andrés für die Hofkirchenmusik läßt sich nichts ermitteln. Die HStCal nennen André in verschiedenen Positionen, dabei einige Jahre lang als „Capell-Meister“ der evangelischen (!) Hofkirchenmusik (Jgg. 1729–1737; danach firmiert André als Compositeur unter der Rubrik „Danse“, Jgg. 1738 und 1739, später wird er nicht mehr erwähnt). Übrigens wurde der evangelische Hofgottesdienst noch bis ins Jahr 1737 in der alten evangelischen Schloßkapelle, der Wirkungsstätte von Heinrich Schütz, abgehalten. Dann wurde die Kapelle in Wohnräume für die wachsende Familie des Fürsten umgewandelt. Neben André werden im Zusammenhang mit der evangelischen Kirchenmusik u. a. die Namen Schmidt, Heinichen und Hebenstreit sowie Woulmyer als Concert-Meister genannt. Eine ausführliche Darstellung der „gewöhnlichen“, nämlich in allererster Linie theatralischen Aufgaben der oben genannten italienischen und französischen Vokalistinnen gibt Ortrun Landmann, *Intermezzo*, Abteilung II: „Archivalische Ermittlungen zu den Dresdener Intermezzosängern und zu Theatertruppen mit Intermezzopflege“, S. 73 ff.

Nach dem unrühmlichen Ende der Oper war der Kapellmeister Heinichen frei für neue Aufgaben: von nun an arbeitete er „blos für die catholische Hofkapelle geistliche Musiken, wozu er um so viel mehr Gelegenheit hatte, da sein College im Kapellmeisteramte, Johann Christoph Schmidt, der zwar den Contrapunct gründlich verstand, sonst aber ein sehr trockener und unfruchtbarer Kopf war, wenig oder gar nichts mehr componirte“.⁸

7. Der Kontrabassist Jan Dismas Zelenka

Jan Dismas Zelenka, als Sohn eines Organisten am 16. Oktober 1679 im böhmischen Dorf Launowitz (Lounovice) getauft, später dann wahrscheinlich Schüler am Prager Jesuitenkolleg „Clementinum“, kam als Kontrabassist um das Jahr 1711¹ in die Königliche Kapelle zu Dresden. Er war damals bereits dreißig Jahre alt, als Komponist aber noch ein Anfänger. Was er in der Zeit zwischen dem Schulabschluß und dem Eintritt in die Dresdner Hofkapelle gemacht hat, läßt sich im einzelnen nicht rekonstruieren. Sicher ist nur, daß er in Prag in der Kapelle des Barons Hartig mitgewirkt hat. Hartig war Statthalter des Kaisers in Böhmen und ein bekannter Mäzen und Musikliebhaber. Auch dem „Clementinum“ war Zelenka verbunden, wie einige seiner Kompositionen zeigen. Viele der insgesamt spärlichen Nachrichten über sein Leben teilt Zelenka selbst in Titelaufschriften oder Widmungen seiner Werke mit.² Zelenka hat keinen zeitgenössischen Biographen gefunden, einen Nekrolog gibt es nicht, auch zuverlässige Äußerungen von Zeitgenossen, die ihn noch gekannt haben, fehlen fast ganz.

Hält man sich an die wenigen bekannten Fakten, so läßt sich über Zelenkas Leben nur wenig Interessantes berichten. Insbesondere fehlen Erfolgsmeldungen; Zelenka gerät somit fast zwangsläufig in das Licht eines „verkannten Meisters“. Welchen Rang Zelenka als Komponist beanspruchen kann, ist in der vorliegenden Arbeit nicht zu erörtern. Sein persönlicher Einsatz bei der Leitung der Hofkirchenmusik aber kann nur als vorbildlich bezeichnet werden. Er hat für die Aufführungen in der Kirche Werke zusammengetragen, die die ganze Breite der damaligen katholischen Kirchenmusik reflektieren. Sicher mußte er des öfteren seine Ansprüche nach den auf dem „Musikalienmarkt“ der

⁸ HILLER, S. 138 f. Daß Zelenkas Name in diesem Zusammenhang nicht erwähnt wird, mag zeigen, wie sehr sein Wirken um 1780 in Vergessenheit geraten war.

¹ Fürstenau teilt die Kapellverzeichnisse von 1709 (FÜRSTENAU II, S. 50 f.) und 1711 mit (FÜRSTENAU, Beiträge, S. 114 f.). 1709 gab es anscheinend einen Kontrabassisten mit 300 Talern Gehalt, doch nennt Fürstenau nicht seinen Namen. 1711 heißt es dann: „Johann Dismas Zelenka, Contrabassist 350 Rthlr.“. Weitere Angaben zum Dienstantritt bei OSCHMANN (vgl. unten).

² In chronologischer Folge zusammengestellt und kommentiert in Dok. Teil III.

Zeit erhältlichen Werken richten. Doch war anscheinend kaum ein Stück zu gering, um nicht die sorgfältigste Einrichtung für die Aufführung in der Kirche zu erfahren.

Ganz unabhängig von der Frage nach dem „Genie“ ist zu konstatieren, daß sich der Kontrabassist Zelenka durch beharrliches Studium und durch kontinuierliche praktische Tätigkeit im Lauf der Jahre zu einem umfassend gebildeten Musiker entwickelte, dem sämtliche kompositorischen Strömungen seiner Zeit vertraut waren. Als Komponist besaß er eine ausgeprägte Lernfähigkeit; vieles in seinen eigenen Arbeiten läßt sich nur dann richtig beurteilen, wenn man das breite Umfeld kennt, in das sich Zelenkas Kompositionen einfügen oder von dem sie sich abheben. Drei Bereiche sind in diesem Zusammenhang von grundlegender Bedeutung: zunächst Zelenkas Studien bei Fux, sodann das Repertoire, mit dem er in Dresden arbeitete und schließlich die seinen Spätstil entscheidend prägende Bekanntschaft mit den Opern Hesses. Vorerst geht es allein um die Untersuchung des Bereiches „Repertoire“; die beiden anderen Bereiche sind nur im Zusammenhang mit einer umfassenden analytischen Untersuchung von Zelenkas Gesamtwerk – oder einem sinnvoll begrenzten Ausschnitt daraus – darzustellen.

Zelenkas Lebensumstände interessieren hier nur im Hinblick auf seine musikalische Tätigkeit. Eine nüchterne und informative Kurzbiographie gibt Hubert Unverricht in MGG Band 14, Sp. 1192–1198. Einige Archivalien sind im Wortlaut zitiert bei Jaroslav Bužga, *Dokumenty o působení J. D. Zelenky v Saské dvorní kapele* (Dokumente über die Tätigkeit J. D. Zelenkas in der Sächsischen Hofkapelle), in: *Hudební veda* 12, 1975, S. 83 ff. Susanne Oschmann hat im biographischen Teil ihrer demnächst im Druck erscheinenden Dissertation „Die Oratorien Jan Dismas Zelenkas“ (Köln 1984; vgl. Literaturverz.) alle Lexikonartikel und Aufsätze über Zelenka verzeichnet; meist beziehen diese kleinen Arbeiten ihr Wissen aus zweiter Hand. Die genannte Biographie zitiert die autographen Beischriften in den Dresdner Quellen nach einer Manuskriptfassung der Dokumentation, die vereinzelt unkorrekte Lesarten enthielt; für das Gesamtbild bleibt dies unerheblich. Hingewiesen sei jedoch auf die mittlerweile überholte Datierung der Triosonaten: aufgrund des Schriftbefundes der autographen Partitur (siehe ZWV unter Z 181) ist das Manuskript keinesfalls auf 1718/19, sondern auf 1721/22 zu datieren (nach oben geöffnete hohle Notenköpfe, wie sie nur in dieser Zeit begegnen). Ein direkter Zusammenhang mit den Studien bei Fux läßt sich nicht nachweisen. Susanne Oschmanns Biographie gebührt insgesamt das Verdienst, die verstreute Literatur umfassend aufgearbeitet und einige neue Dokumente beigebracht zu haben. In Verbindung mit den anderen neueren Arbeiten, die sich auf die Quellen stützen, ist damit die Grenze zwischen dem dokumentarisch Belegbaren und dem lediglich zu Vermutenden deutlich gezogen. – Der folgende Abschnitt kann sich auf eine Diskussion der wenigen primären Quellen beschränken, die in unserem Zusammenhang von Belang sind.

Vor jeder weiteren Erörterung ist ein aufgrund seines „Alters“ scheinbar wichtiger Zeuge auf seine Glaubwürdigkeit hin zu befragen, da dessen Behauptungen gleichsam als Ersatz für die fehlenden Fakten das Zelenka-Bild in etlichen Einzelzügen auch heute noch prägen. Bereits Moritz Fürstenau (II, S. 80 f.) hat auf die beiden Stellen bei Friedrich Rochlitz, *Für Freunde der Tonkunst* Band II, Leipzig 1830 und Band IV, Leipzig 1832, hingewiesen. Und bereits Fürstenau zeigte Rochlitz gegenüber eine gewisse Skepsis.

Rochlitz mag das Verdienst gebühren, sich für Zelenka zu einer Zeit eingesetzt zu haben, da er gänzlich vergessen war. Man kann Rochlitz seine ausschmückende Erzählweise auch kaum zum Vorwurf machen, schließlich muß er seinen Lesern etwas bieten. Bedauerlich ist dies dennoch; Rochlitz gibt an, von Johann Friedrich Doles (1715–1797) und Johann Adam Hiller (1728–1804), „die Beide seine [Zelenkas] Werke genau und auch ihn selbst noch persönlich gekannt hatten“ (IV, S. 206, Anm. 1), einiges über Zelenka erfahren zu haben. Durch Rochlitz' Vermengung von Phantasie und authentischen Zeugnissen werden auch die Äußerungen entwertet, die vielleicht auf einem wahren Kern beruhen.

Es lohnt nicht, den Text von Rochlitz, der auch heute noch gern zitiert wird, wenn Zelenka in die Nähe Bachs gerückt werden soll, hier auch nur auszugsweise mitzuteilen. Es seien jedoch die nachweislich falschen Behauptungen richtiggestellt und die nicht belegbaren Angaben erwähnt.

Zu Band II, S. 178–181:

Zelenka war nicht zehn bis zwölf Jahre jünger als Bach, sondern fast sechs Jahre älter. Er war nicht Violinist, sondern Violonist. Für eine persönliche Anteilnahme Augusts des Starken am Fortkommen Zelenkas, der „ein in seinem Glauben eifrigfrommer, übrigens stiller, demüthigergebener Jüngling [!] war“, gibt es nicht die geringsten Hinweise. August hat Zelenka nicht zu Fux „geschickt“, vielmehr kam die Reise auf Zelenkas eigenen Wunsch zustande. Ob Fux eingestanden hat, er könne Zelenka nun nichts mehr lehren, und ihm deshalb riet, nach Italien zu gehen, ist sehr zu bezweifeln. Gänzlich verfehlt ist der folgende, auch in sich selbst unstimmgige Satz: „Empfohlen durch einen Fürsten, der in ganz Europa viel von sich reden machte, in hohem Ansehn stand, und besonders in Italien ungemein gefeiert ward, fand Zelenka überall Eingang und benutzte alle große Meister dieses Landes: soll sich aber ganz vorzüglich an Francesco Feo in Neapel geschlossen haben; was auch bei der Verwandtschaft beider Geister leicht zu glauben ist“; nichts davon ist belegbar, in Band IV muß sich Rochlitz selber korrigieren. „Jetzt rief ihn sein königlicher Gönner und Wohlthäter zurück, und ernannte ihn zu seinem ersten Kirchencomponi-

sten.“ Richtig ist, daß Zelenka erst nach beinahe entwürdigender Bittstellerei unter Augusts des Starken Sohn den Titel „Kirchen-Compositeur“ erhielt. Man gewinnt den Eindruck, daß die falsche Tendenz dieser Ausführungen wesentlich von der irrigen Annahme beeinflußt ist, daß Zelenka erst um 1695 geboren sei. Die ganze von Rochlitz erfundene „Bildungsgeschichte“ ist auf einen zwanzigjährigen „Jüngling“ zugeschnitten, nicht auf einen Mann, der in der Mitte des vierten Lebensjahrzehnts steht.

Zu Archivalien über Zelenka hatte Rochlitz offenkundig keinen Zugang. Aber auch Zelenkas Musik war ihm so gut wie unbekannt. „Nur durch besondere, schwer zu erlangende Vergünstigung hoher Behörden ist es vor Jahren [!] mir gelungen, auf Stunden [!] mich mit einigen dieser Werke, wie sie aus dem Convolut eben der Zufall [!] herausgriff, zu beschäftigen.“ Bei dem danach aus dem Gedächtnis zitierten Gloria D-Dur und Credo a-Moll kann es sich nur um die entsprechenden Teile der Missa Purificationis (Z 16; 1733) handeln, deren Credo Rochlitz 1840 in Band 3 seiner „Sammlung vorzüglicher Gesangsstücke“ veröffentlicht hat (Chorpartitur mit Klavierauszug des Orchestersatzes). Das Gloria D-Dur ist im übrigen nicht für fünfstimmigen Chor gesetzt, der bei Zelenka überhaupt nur selten begegnet, sondern wie üblich für vierstimmigen Chor.

Zu Band IV, S. 205–209:

Auf diesen Seiten wird nun jenes ominöse Schreiben von Fux an August den Starken angeführt, in welchem Fux „in altwienerischer Treuherzigkeit“ bittet, August solle Zelenka nach Italien schicken, „damit er Alles machen lerne, und nicht bloß nach meiner Maniéra“. Es ist höchst unwahrscheinlich, daß Rochlitz hier ein Originaldokument zitiert. Norbert Schulz (Johann Dismas Zelenka, masch. Diss. Berlin 1944) hat im Dresdner Hauptstaatsarchiv nach diesem Brief gesucht, ihn aber nicht gefunden. Aufgrund der bis zum 2. Weltkrieg fast lückenlosen Überlieferung einschlägiger Dokumente bezweifelt Schulz, daß dieser Brief jemals existiert habe. Dieser Zweifel wiegt desto schwerer, als Schulz den Brief nur aus dem ansonsten sehr glaubwürdigen Buch Moritz Fürstenaus kennt (vgl. Schulz, S. 14).

Der Italienaufenthalt stellt sich nun etwas anders dar. Feo gilt nur noch als vertrauter Freund und Ratgeber, während der eigentliche Lehrer Zelenkas Alessandro Scarlatti gewesen sein soll. Wenig Sinn ergibt die Erzählung, daß Hasse Zelenka aus Neid unterdrückt habe; Zelenkas Dresdner Stellung bot zu keiner Zeit Anlaß zu Gefühlen von Eifersucht und Mißgunst. Das Rangverhältnis war durch die Kapellhierarchie geregelt. Auch aus der Gunst des Kurfürsten Friedrich August II. mußte Zelenka nicht verdrängt werden: er hat sie nie besessen.

Rochlitz kannte weder zuverlässige Daten und Fakten noch kannte er Zelenkas Werke. Seine biographischen Angaben sind überholt, sein ästhetisches Urteil ist sachlich nicht fundiert, sondern die Äußerung eines Enthusiasmus, der durch den Schein des Geheimnisvollen, der Zelenka umgab, noch gesteigert wurde. Wir ziehen die Angaben von Rochlitz auch dann nicht für die Darstellung heran, wenn sie sich nicht geradewegs widerlegen lassen. Denn gerade diese Spekulationen tragen zur Bildung von Legenden bei, die den unbefangenen Blick auf Zelenka und seine Musik trüben. Man muß sich wohl damit abfinden, daß Zelenkas Lebensumstände und sein Charakter weitgehend im Dunkel bleiben. In großer Zahl erhalten sind dagegen die Zeugnisse und Dokumente seines Schaffens; allein auf dieser Grundlage kann man heute noch einen Zugang zu Zelenka suchen.

Der erste Autor, der über Zelenka aufgrund profunder Quellenkenntnis schrieb, war Moritz Fürstenau (II, S. 71–83); seine Ausführungen sind auch heute noch wertvoll. Allerdings sieht Fürstenau in Zelenka einseitig den „großen Kontrapunktisten“, den Meister der strengen Schreibart. Damit stellt er Zelenkas Arbeiten aus der Zeit vor 1725, die man trotz Zelenkas fortgeschrittenem Alter als „frühe Werke“ bezeichnen darf, in den Mittelpunkt des Interesses. Inwieweit er die Werke nach 1730 kannte, bleibt unklar. Angesichts von Fürstenaus reservierter Haltung gegenüber der Musik Hasses darf man vermuten, daß auch die späteren Werke Zelenkas nicht seinen Beifall gefunden hätten. Rochlitzens Angaben über Zelenkas Wesensart – mit den „Zeitgenossen“ können nur Doles und Hiller gemeint sein, auf die sich Rochlitz beruft – und die einseitige Orientierung an einer bestimmten Schaffensphase Zelenkas fließen bei Fürstenau zusammen in das Bild eines etwas naiven Tugendhelden:

„Zeitgenossen schildern Zelenka zwar als verschlossenen bigotten Katholiken, aber als einen ordentlichen, stillen und bescheidenen Mann, der die größte Achtung verdient habe. Man dürfte damals leicht entschieden, kindlich festen Glauben an die Satzungen der katholischen Kirche, in welchen Zelenka erzogen worden war, sowie die seltene Erscheinung männlichen Ernstes und strenger Sittlichkeit inmitten des ziemlich frivolen gesellschaftlichen Treibens jener Zeit, für Bigotterie und Verschlossenheit gehalten haben.“ (Fürstenau II, S. 76 f.)

Diese Schilderung mag im Kern durchaus zutreffen, und es sollen hier keineswegs die vielfach belegbaren Zurücksetzungen angezweifelt werden, die Zelenka im Laufe seines Lebens erfahren mußte. Es ist jedoch fraglich, ob man zu eindeutigen Schuldzuweisungen berechtigt ist.

Man darf nicht übersehen, daß zu Lebzeiten Augusts des Starken (gest. 1733) die Kapellmeisterstelle für lange Zeit doppelt besetzt war mit Johann Christoph Schmidt (gest. 1728) und Johann David Hei-

nichen (gest. 1729). August der Starke war Ende der 1720er Jahre bereits leidend³ und wohl nicht mehr brennend an den Personalfragen der Hofkapelle interessiert. Sein Sohn und Nachfolger aber, der bereits durch die venezianischen Engagements der Jahre 1716/17 die Richtung der Dresdner Hofmusik wesentlich mitbestimmt (wenn nicht gar bestimmt) hatte, konnte kein Interesse daran haben, einen Musiker wie Zelenka (geb. 1679), der fast eine Generation älter war als der Kurprinz selbst (geb. 1696), nach Heinrichens Tod an die Spitze der Kapelle zu stellen. Vielleicht wirkten hier auch Erfahrungen nach, die man mit dem im Jahre 1664 geborenen Kapellmeister Schmidt gemacht hatte. Zelenkas Bewerbung um den Kapellmeisterposten blieb erfolglos. Der Favorit des Kurprinzen und Thronfolgers war der 1699 geborene Johann Adolf Hasse, ein Generationsgenosse Friedrich Augusts II. Der Kurprinz war besonders an der italienischen Oper interessiert; Hasse war einer ihrer führenden Komponisten, während Zelenka auf dem Gebiet der Oper als Komponist nicht ausgewiesen war. Fraglos hätte Zelenka den Kapellmeisterdienst so gut versehen können wie vor ihm Heinrichen, um von Schmidt zu schweigen. Dennoch kann man nicht den Vorwurf erheben, der Hof habe den „Meister“ Zelenka verkannt. Die Personalentscheidungen des Hofes ließen sich nicht leiten von dem Streben nach „gerechter“ Würdigung künstlerischer Leistungen und treuer Dienste. Erkennt man die Berechtigung der Interessen des Hofes an, so muß man versuchen, die „musikalische Verfassung“ des Dresdner Hofes vor und nach 1730 zu umreißen (wozu die vorliegende Arbeit einen Beitrag leisten will), sodann das Musikideal des Kurprinzen und Thronfolgers zu beschreiben, wie es sich in Hasses Opern spiegelt, und schließlich Zelenkas eigenes Schaffen vor diesem Hintergrund zu interpretieren. Ein vordergründig biographisches Ereignis: Zelenkas vergebliche Bemühungen um die Kapellmeisterstelle nach Heinrichens Tod, ließe sich so als ein im engeren Sinne musikgeschichtliches Ereignis verstehen.

Nach diesem Vorgriff ist im folgenden noch kurz Zelenkas musikalischer Werdegang in der Zeit vor dem Aufblühen der Dresdner Hofkirchenmusik zu schildern. Das wichtigste Dokument aus der Zeit vor Zelenkas Studien bei Fux (1717–1719) ist der Widmungsbrief, mit dem Zelenka seine erste Messe, die *Missa Sanctae Caeciliae* (Z 1), dem sächsischen Kurfürsten und polnischen König dedizierte. Fürstenau kannte diesen Brief anscheinend nicht⁴; der Text lautet:

„An Se. Königl. Maj. in Pohlen und Churfürstl. Durchl. zu Sachsen etc. etc.

Allerdurchlauchtigster Grossmaechtigster König, allergnädigster Herr.

Es leget zu Ew. Königl. Maj. Füßen sich ein musikalisches Werk, welches vor einiger Zeit albereit destiniert gewesen, vor Ew. Königl. Maj. produciret zu werden; Weiln aber damahlen Ew. Königl. Maj. wegen Dero höchst wichtigsten Angelegenheiten sich außer Dero Landen befunden, und es mitler Zeit beßer revirdet werden können, so hoffet es nunmehr bey Dero höchstbeglückten Gegenwarth, umb desto mehr Dero allergnädigste Compassion zu verdienen. Ob nun wohl dieses Werk mehr eine Frucht des Fleißes eines Schülers, von der gütigen Natur getrieben, alß eine Arbeit eines geübten Meisters, in dieser edlen Wissenschaft zu nennen; So habe[n] doch, sowohl, der in der Music hochberühmte und überall bekannte Hr. Baron von Hartig zu Prage, alß auch Ew. Königl. Maj. der Zeit bestalte Capellmeister Schmidt, mir durch unterschiedene Anweisung dergestalt den Weg gebahnet, daß ich in diesem Studio ferner glückliche Progressen zu machen, und zu Ew. Königl. Maj. allerunterthänigsten Diensten mich mehr und mehr zu habilitiren hoffen kann, daferne durch Ew. Königl. Maj. Allergnädigsten Permission, und Beytrag auff ein baar Jahr, eine Reise nach Italien und Frankreich thun solte, umb mich in dem erstern in dem soliden Kirchen Stylo, alß auch in dem andern in dem bon goust zu perfectioniren. Gleichwie ich nun einer Allergnädigsten Resolution hierinnen mich allerunterthänigst getröste, alß werde nicht ablaßen von Ew. Königl. Maj. langes Leben, und glückseelige Regierung, Gott herzlich zu bitten, und in allerunterthänigster Devotion Zeit Lebens zu verharren

Dreßden, den 31. Januarii 1712.

Euer Königl. Maj.
allerunterthänigst-
demüthigster
Johann Dismas Zelencka,
Cammer Musicus.“

³ Vgl. H. BESCHORNER, NASG 58, 1937, S. 48 ff.

⁴ Das Schreiben ist in Dresden anscheinend nicht erhalten. Es findet sich in einer Abschrift der Messe nach der Fassung SLB Mus. 2358.-D-8, die Franz Hauser angefertigt hat: „Secundum exemplar originale dedicatorium in bibl. regia Dresdensi summa cum diligentia et fide hanc Missam copiavi et finivi Dresda die 27. Junii 1826. Franciscus Hauser.“ Die Quelle befindet sich in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek Wien unter der Signatur 15 773. Der Brief wurde erstmals zitiert von Anselm GERHARD, Jan Dismas Zelenka, *Missa Sanctae Caeciliae*. Synoptische Übertragung der Fassungen, Kritischer Bericht und Kommentar, unveröff. Mag.-Arb. TU Berlin 1981, S. 21 f. Einzelne unkorrekte Lesarten sind oben stillschweigend berichtigt.

Weitere Informationen über das Zustandekommen der vom Komponisten selbst geleiteten Aufführung der Caecilienmesse in Anwesenheit Augusts des Starken lassen sich dem Titelblatt von Zelenkas Kompositionsautograph entnehmen (Mus. 2358-D-7a; Wortlaut und Kommentar in Dok. Teil III, Nr. 3). Demnach hat der katholische Statthalter Franz Egon Fürst zu Fürstenberg-Heiligenberg Zelenka die Gelegenheit verschafft, sich vor dem König mit einem eigenen Werk zu produzieren; als einfachem „Cammer Musicus“, der den Kontrabaß zu spielen hatte, dürfte ihm dieses Privileg an sich nicht zugestanden haben. Die Aufführung war bereits zu einem früheren Zeitpunkt geplant gewesen, mußte jedoch wegen der Abwesenheit des Königs – er weilte 1710 und 1711 längere Zeit in Polen – verschoben werden. Zu Beginn des Jahres 1712 erklang die Messe bereits in einer „besser revidierten“ Fassung. Sie ist demnach *vor* 1712 entstanden; möglicherweise reichen ihre Anfänge in Zelenkas Prager Zeit zurück.

Die Caecilienmesse ist das Werk eines Anfängers, der weder ein glänzender Instrumentalvirtuose war – dazu taugte das von ihm gespielte Instrument nicht – noch über eine profunde kompositorische Ausbildung verfügte. Die Grundbegriffe der „musikalischen Wissenschaft“ hat Zelenka bei dem Prager Baron Hartig und beim Kapellmeister Schmidt in Dresden erlernt. Ob Hartig einen regelrechten Kompositionsunterricht erteilen konnte, bleibe dahingestellt. Bedeutsamer ist, daß er als bekannter Mäzen und versierter Cembalist über eine große Musikaliensammlung verfügte und im Prager Musikleben eine führende Rolle spielte. In Matthesons „Ehrenpforte“ findet sich folgender Bericht des gothaischen Hofkapellmeisters Gottfried Heinrich Stölzel (1690–1749)⁵:

„Hartig.
(ex liter. Stölzel.)

Des Freiherrn von Hartigs Excellenz waren in den Jahren 1715. 1716. und 1717. würdiger Protector der musikalischen Academie zu Prage: also hießen bey jedermann, nach welscher Manier, die wöchentlichen Zusammenkünfte der besten pragerischen Musikorum, welche in einem prächtigen Saale des Hauses, zur eisernen Thüre genennet, gehalten wurden: wobey sich mehrentheils der hohe Adel einfand.

Der Anfang wurde mit einer Ouvertüre gemacht; hierauf wurden Concerte gespielt, und auch wechselseitig darunter gesungen, oder Solo gehöret. Den Schluß aber machte eine starcke Symphonie. Fremde und durchreisende Musici hatten hier die beste Gelegenheit, sich nicht nur hören zu lassen; sondern auch bekannt zu machen. (...)

S. Excellenz, der Herr Baron Hartig aber selbst hatten eine überaus fertige, künstliche und delicate Hand auf dem Claviere und man traf der besten Clavecins von den berühmtesten Meistern nicht nur eines, sondern oft mehr als eines, nur in einem Zimmer, geschweige in dero Hause, an.

Sie hatten einen grossen Vorrath von den schönsten Musikalien: denn sie correspondirten mit den vornehmsten italiänischen Componisten. Doch waren sie mit dem blossen Besitz derselben für sich allein nicht zufrieden; sondern liessen öfters diejenigen Compositiones, so ihnen am besten gefielen, in den Kirchen prächtig aufführen.

Wie ich denn mit Grunde der Wahrheit sagen kann, daß eine Lottische grosse Messe, welche S. Excellenz in der Jesuiter-Kirche auf der Altstadt, durch viele Kloster-Musikos so wohl, als auch durch die bey verschiedenen [sic] hohen Herrschafften zu Prage in Diensten stehende, und zu dem Ende versammelte Virtuosen aufführen liessen, die stärkste Musik gewesen, die ich Zeit Lebens gehört. Bey derselben aber befanden sich der Herr Baron unten in der Kirche, und hatten die Partitur vor sich liegen, daß also die Krafft der Harmonie nicht allein durchs Gehör ins Gemüthe dringen konnte, sondern auch die Augen derselben Bewegungen im Bilde der Noten sahen.“

Dieses von einem erfahrenen Musiker und Komponisten entworfene Bild des Prager Musiklebens wenige Jahre nach Zelenkas Übersiedelung nach Dresden zeigt anschaulich das hohe Niveau der Musikübung in der böhmischen Metropole. Von Provinzialismus kann man dabei, zumal im Hinblick auf den Baron Hartig, ganz gewiß nicht sprechen. Im Gegenteil wird Zelenka während seiner Prager Zeit über den Baron Hartig einen bunten Querschnitt der modernen, vornehmlich italienischen Konzert-, Kantaten- und Kirchenmusik kennengelernt haben. So erklärt sich auch die zunächst staunenerregende Feststellung, daß Zelenkas Caecilienmesse bereits vollständig als „Nummernmesse“ konzipiert und ausgeführt ist, also gleichsam den neuesten Stand der Formgebung repräsentiert.

⁵ Johann MATTHESON, Grundlage einer Ehren-Pforte (usw.), Hamburg 1740. Vollständiger, originalgetreuer Neudruck mit gelegentlichen bibliographischen Hinweisen und Matthesons Nachträgen hg. von Max SCHNEIDER, Berlin 1910, S. 102 f. Zu der „Lottischen großen Messe“ vgl. auch die Besetzung der beiden Lotti-Messen aus Zelenkas Repertoire, Abschnitt III.D.2.b. Vgl. auch QUANTZ, Autobiographie, S. 220: „Bey diesem Aufenthalte in Prag [1723], hörte ich auch den Grafen von Hartig, einen großen Meister auf dem Claviere“.

Hartig selbst scheint über solide musikalische Kenntnisse verfügt zu haben. Als Cembalist beherrschte er mit Sicherheit den Generalbaß und die Grundregeln des Kontrapunkts. Er war in der Lage, auch größere Partituren zu lesen und dadurch wiederum seine musikalischen Kenntnisse zu vertiefen. Und doch war ihm die Musik nur ein „Nebenwerk“; für einen angehenden Komponisten konnte der Umgang mit ihm auf die Dauer nicht genügen. Das Studium bei einem Meister vom Fach war unbedingt erforderlich. Ob der Dresdner Kapellmeister Schmidt, ein mittlerweile fünfzig Jahre alter Schüler Christoph Bernhards, Zelenkas Wünsche befriedigen konnte, ist schwer zu sagen. Jedenfalls gab es zu Beginn des Jahres 1712 für Zelenka in Dresden nichts mehr zu lernen. Deshalb äußert er den Wunsch nach der Bewilligung einer Auslandsreise. In Italien will er den „soliden Kirchen Stylo“ erlernen, was wohl nur den „Palestrinastil“, nicht aber den konzertierenden Kirchenstil meinen kann; in Frankreich will er „seinen Geschmack regulieren“.⁶

Hinter diesen Wünschen steht Zelenkas Wille, das Kompositionsstudium unter allen Umständen weiterzuverfolgen und mit der Zeit zum „Compositeur“ zu avancieren. Die Erwähnung des „bon goust“ deutet darauf, daß sich Zelenka durchaus noch nicht auf die Kirchenmusik festgelegt hat. Auch die Tatsache, daß er später zum „Kirchen-Compositeur“ wurde, der fast keine weltliche Musik mehr komponierte, ist mindestens ebenso sehr auf die äußeren Umstände wie auf persönliche Neigungen zurückzuführen. In Anbetracht von Zelenkas Triosonaten (Z 181) ist es zu bedauern, daß er so wenig Gelegenheit und Zeit fand für die Komposition von Instrumentalmusik. Im übrigen konnte sich Zelenka im Januar 1712 noch gute Hoffnungen machen, einmal in der Dresdner Kapelle als universaler Komponist zu fungieren. Die fünf Jahre später erfolgte Einstellung zweier berühmter Komponisten, Lottis und Heinichens, war damals nicht vorauszusehen. Wenn Zelenka eine Komponistenkarriere in Dresden bewußt plante, dann mußte ihm dieses Ereignis sehr ungelegen kommen. Vielleicht kann man Zelenkas Lage in Dresden mit einer Formel umschreiben: während seine Pläne von August dem Starken nicht im gewünschten Umfang gefördert wurden, wurden sie vom Kurprinzen immer wieder offen zum Scheitern gebracht.

Wenn sich Zelenka 1712 im Alter von 32 Jahren noch als „Schüler“ in der Komposition bezeichnet, so ist das keine falsche Bescheidenheit. Die wenigen erhaltenen Werke aus der frühen Zeit zeigen vielmehr, daß er seine Fähigkeiten und Fertigkeiten realistisch einschätzte. Zwei kurze Beispiele aus Zelenkas frühester erhaltener Komposition, der aus Rezitativen, Arien und Chören bestehenden Sepulchrum-Sacrum-Kantate „Immisit Dominus pestilentiam“ (Z 58; Dok. Teil III Nr. 1), die er noch in Prag für die Karwoche 1709 geschaffen hat, mögen dies illustrieren (Quelle: SLB Mus. 2358-D-75).

Bsp. 1 und 2: ZELENSKA, Immisit Dominus pestilentiam, Z 58 (1709), Mus. 2358-D-75;
Recordare Domine testamenti tui, Ut dum tibi devotus existit

The musical score is for a piece by Zelenka. It is in G major (one sharp) and 3/4 time. The first system is for a solo voice (A solo: Recordare) and a basso continuo (Bc). The second system is for a voice (Ut dum tibi devotus existit) and a basso continuo. The lyrics are: 'Recordare Domine testamenti tui, Ut dum tibi devotus existit, irascere tuae flagella, Tabernacula tua a-move-as, pla-ta-bi-ur.'

Das Ritornell der Arie „Recordare Domine testamenti tui“ bedient sich der Quintfallsequenz mit Septimenvorhalten, an die sich ein kurzer Dominantorgelpunkt und eine Kadenz in der Grundtonart

⁶ Angesichts des Datums 31.1.1712 in Zelenkas Widmungsbrief ist es unwahrscheinlich, daß Zelenka hier bereits konkret darauf abzielt, einmal dem Gefolge des Kurprinzen zugeteilt zu werden. Zu ungewiß war damals noch das Schicksal des eben erst aus Sachsen entfernten Kurprinzen.

anschließen. Dieses Ritornell beruht im wesentlichen auf dem unverhüllten Umgang mit den Grundbausteinen des damals modernen Stils. Wenn man das Ergebnis dennoch als ansprechend empfinden mag, so ist dafür in erster Linie das Funktionieren der allgemein verfügbaren Satzmodelle und nicht die individuelle Schöpferkraft des Komponisten verantwortlich. Bemerkenswert ist immerhin, daß man bereits im Jahre 1709 im Prager „Clementinum“, in dessen Auftrag das Werk entstanden ist, über ein Chalumeau verfügt zu haben scheint (vorausgesetzt, daß die Instrumentenangabe nicht erst später hinzugesetzt wurde).

Die Fuge „Ut dum tibi devotus existit“ ist in der Erfindung reizlos, im Rhythmus starr und in der kontrapunktischen Arbeit ungeschickt. Nur mit Mühe kann das Subjekt im Tenor eingeführt werden; es gelingt Zelenka hier nicht, ein Gebot seines späteren Lehrers Fux für den dreistimmigen Satz zu befolgen: „Am ersten ist zu merken, daß in jedem Tackt der harmonische Dreyklang anzubringen ist ...“ (Mizler, S. 87; vgl. Fux, S. 82). Der Übergang von T. 9 auf T. 10 kann nur mit Quintenparallelen zwischen Sopran und Alt bewerkstelligt werden. Auch das Aussetzen des Soprans einen halben Takt vor dem Einsatz der vierten Stimme (Baß) wirkt etwas unbeholfen. Betrachtet man die gesamte Fuge, die immerhin 116 Takte lang ist, so zeigt sich, daß sie aus wenigen Bauteilen schematisch konstruiert ist. Die Kritik an diesem Stück kann sich auf Zelenka selbst berufen, und zwar nicht allein auf seine im Widmungsbrief der Caecilienmesse geäußerte Selbsteinschätzung, sondern auch auf seine späteren, in den Jahren nach 1720 entstandenen Werke. Hier haben sich insbesondere die Chorsätze grundlegend verändert. Zelenkas frühe Werke einschließlich der Caecilienmesse sind kaum mehr als die ersten kompositorischen Gehversuche eines lernbegierigen Musikers an der Schwelle zum vierten Lebensjahrzehnt.⁷ Zelenkas künstlerische Physiognomie bezeichnet den genauen Gegenpol eines Originalgenies.

Bis zum Jahr 1735, als er endlich zum „Kirchen-Compositeur“ ernannt wurde, war Jan Dismas Zelenka weiter nichts als ein einfaches Kapellmitglied mit einer Neigung zur Komposition. Daß er mit seiner Caecilienmesse Aufmerksamkeit erregt und die besondere Zuneigung Augusts des Starken gewonnen habe, ist eine Legende. In Wahrheit hat er das Stipendium für einen Auslandsaufenthalt, um das er sich mit dieser Messe bewarb, vorerst nicht erhalten. Ebenso unbegründet ist die Bewunderung, die man seit Fürstenau für einen Satz aus dieser Messe hegt; kaum jemand hat sich die „siebenstimmige Doppelfuge (qui tollis), welche meisterhaft gearbeitet ist“ (II, S. 72), je in den Noten angesehen. Bei der Überarbeitung der Messe in den 1720er Jahren hat Zelenka dieses Stück, das Heinichen mit Sicherheit unter die „pedantischen Contrapuncte“ gerechnet hätte, ausgeschieden.

Die Studienreise nach Wien, zu der Zelenka im Spätjahr 1715 die Genehmigung erhielt, mußte er weitgehend selbst finanzieren. Anscheinend wurde er zusammen mit anderen Musikern von August dem Starken im zweiten Halbjahr 1716 nach Venedig zur Unterhaltung des Kurprinzen abkommandiert. Als der Kurprinz im Spätsommer 1717 seinen Aufenthalt nach Österreich, zunächst nach Linz und St. Pölten, bald darauf aber nach Wien verlegte, mußte Zelenka erstmals die erworbenen kompositorischen Fertigkeiten in den Dienst des Prinzen stellen: vier seiner insgesamt fünf „Capricci“ für ein Instrumentalensemble sind damals entstanden.

Als Zelenka zu Beginn des Jahres 1719 wieder nach Dresden zurückgekehrt war, hat er seinen untergeordneten Dienst als Kontrabassist wiederaufgenommen.⁸ Erst als die Anforderungen der Kirchenmusik wuchsen, zog man mehr und mehr auch Zelenka für die Komposition und Leitung der Kirchenmusik heran. Er war bereits über vierzig Jahre alt, als sich sein beharrlicher Lerneifer auszuzahlen begann, jedoch – wie es scheint – mehr für den katholischen Gottesdienst am Dresdner Hof als für ihn persönlich.

⁷ Zelenkas fortgeschrittenes Alter ist von Bedeutung für die richtige Einschätzung seiner Studien bei Fux. Man darf unterstellen, daß Zelenka diese Studien mit einem hohen Grad von Bewußtheit absolvierte. Keinesfalls war die blinde Nachäffung des Meisters durch den Schüler das Ziel dieses Unterrichts. Vgl. dazu auch Arnold Feils Bemerkungen zu dem im Wortsinne „grundlegenden“ Charakter des Fuxschen Lehrgangs: Arnold FEIL, Zum Gradus ad Parnassum von J. J. Fux, AfMw 14, 1957, S. 184–192. – Zu den auf der vorhergehenden Seite verwendeten Siglen „Mizler“ und Fux vgl. das Literaturverzeichnis, Abschnitt 3.

⁸ Ein willkommenes Dokument zitiert BUŽGA, Dokumenty, S. 85. Zelenka wird während des Karnevals 1719 (Aschermittwoch: 1. März) unter den Musikern genannt, die in Moritzburg aufspielen sollten: „3. Zelencka, Contre Basse“.

III. Die Dresdner Hofkirchenmusik unter der Leitung von Johann David Heinichen (1683–1729) und Jan Dismas Zelenka (1679–1745)

A. Die Ära Heinichen/Zelenka

1. Zur Chronologie

Am Pfingstsonntag, dem 1. Juni 1721, führte Johann David Heinichen in der katholischen Kapelle zu Dresden seine „Missa primitiva“ auf.¹ Das Attribut „primitiva“ hat einen doppelten Sinn: zum einen handelt es sich bei dieser Messe um Heinichens erste Vertonung des Ordinariums, ja sogar um sein erstes (datiertes) Werk für den katholischen Gottesdienst überhaupt, zum anderen eröffnet die Messe den Reigen festlicher katholischer Kirchenmusik, die von Bediensteten der sächsischen Hofkapelle von nun an in kontinuierlicher Folge geschaffen wurde. Eine Eintragung im „Diarium“ der Dresdner Jesuiten belegt, daß dieses Datum in der Tat einen Anfang bezeichnet: „Zum Pfingstfest 1721 wird im Tagebuch das erste mal die Aufführung einer Messe erwähnt, was seitdem an allen hohen Festtagen Brauch wurde“². Von Pfingsten 1721 an läßt sich die Entwicklung der Dresdner Hofkirchenmusik an Hand der musikalischen Quellen verfolgen.

Von Pfingsten 1721 bis zu Heinichens Tod im Juli 1729 versahen Heinichen als Kapellmeister und Zelenka als sein Gehilfe den Kirchendienst gemeinsam. Neben der Messe stellte vor allem die Vesper mit ihren verschiedenen Formularen³ Anforderungen an die Dresdner Komponisten. Hierher und in die meist im Anschluß an die Vesper gefeierte Komplet gehören die meisten Psalmvertonungen, die Kompositionen des Magnificat, die Hymnen und die Marianischen Antiphonen. Bemerkenswert ist die große Zahl von Litaneien – Marienlitaneien (Litaniae Lauretanae), Sakramentslitaneien, Xaveriuslitaneien –, die eine beträchtliche Ausdehnung erreichen können und sowohl von Heinichen als auch von Zelenka mit bemerkenswertem Einfallsreichtum komponiert wurden.⁴ Der gewaltige Bedarf des höfischen Gottesdienstes an Vertonungen des Te Deum konnte durch Dresdner Eigenkompositionen wohl kaum gedeckt werden; auch die Totenmessen Heinichens und Zelenkas blieben herausragenden Anlässen vorbehalten.

Besonderes Interesse fand die Liturgie der Karwoche mit dem Miserere (Ps. 50), den Lamentationen und Responsorien; auch die Sepulcrum-Sacrum-Kantaten und Oratorien gehören in diese Zeit des Kirchenjahrs.⁵ Heinichen und Zelenka schufen somit Werke für alle Anlässe, die der katholische Gottesdienst bot. Mit der Komposition von a-cappella-Messen und -Motetten befaßten sie sich allerdings kaum. Es war sicher eine kluge Entscheidung, in der Advents- und Fastenzeit auf Palestrina und weni-

¹ Das Wort „primitiva“ hat Heinichen im Autograph Mus. 2398-D-5a nachträglich eingefügt; als liturgischer Terminus konnte es nicht nachgewiesen werden. Lediglich bei einem einzigen weiteren Werk ist der Titel „Missa primitiva“ begegnet: bei der Messe von Johann Joseph Fux (K. 26), die die Messenrubrik in Zelenkas Inventar anführt. Allerdings besaß auch der Wiener Fux-Schüler P. Alexander Giessel dieses Werk unter dem Titel „Missa primitiva“ (verzeichnet bei Friedrich Wilhelm RIEDEL, Das Musikarchiv im Minoritenkonvent zu Wien, Kassel 1963, S. 9, Nr. 600). Ob der Zusatz auf Fux selbst zurückgeht, muß ebenso offenbleiben wie die Bedeutung des Begriffes im Titel dieser Messe.

² SAFT, S. 42; Sperrung nicht original. Die Quelle ist Kriegsverlust; zu ihrem Charakter vgl. SAFT, S. 9 und 32.

³ Die Angaben zu den Vesperformularen in der folgenden Übersicht richten sich nach RIEDEL, Karl VI., S. 162 f. Eine übersichtliche Darstellung gibt auch Klaus FISCHER, Die Psalmkomposition in Rom um 1600 (ca. 1570–1630), Regensburg 1979 (Kölner Beiträge zur Musikforschung Band 98), Kapitel I.

⁴ Die Litaneien des frühen 18. Jahrhunderts wurden anscheinend noch nicht umfassend untersucht; vgl. die Literaturangaben in NGr II, Art. „Litany“, S. 78 f.

⁵ Ausführlichere Angaben zu den Werken Zelenkas enthält die Zusammenstellung der datierten Werke in Dok. Teil III sowie die Beschreibung von Zelenkas Inventar in Dok. Teil I. Verwiesen sei auch auf RIEDEL, Karl VI., insbesondere S. 231 ff. (Kalendarium).

ge andere Komponisten des „antiquen Kirchen-Styli“ zurückzugreifen, die eigene Arbeitskraft dagegen der höfisch-repräsentativen Kirchenmusik im modernen Stil zu widmen.

Zelenkas Anteil an der Komposition der Kirchenmusik war anscheinend von Heinrichens Gesundheitszustand abhängig. Ein besonders markantes Beispiel hierfür findet sich im Jahr 1725, als Heinrich mitten in der Komposition einer Messe einhielt und sie erst einige Monate später fortsetzte. In der Karenzzeit aber komponierte Zelenka Kirchenwerke in dichter Folge. Es gibt auch andere Hinweise darauf, daß Zelenka oft kurzfristig einspringen mußte. Während Heinrichens Autographen meist nur mit Monat und Jahr der Komposition datiert sind, gibt Zelenka häufig auch den Tag an. Dabei zeigt sich nicht selten ein ungemein kurzer zeitlicher Abstand zwischen der Vollendung eines Werkes und dem Datum seiner Bestimmung. So ist das Credo der Missa Circumcisionis, die am 1. Januar 1729 aufgeführt werden sollte, am 28. Dezember 1728 datiert; das Credo der Weihnachtsmesse von 1726 ist erst am 23. Dezember fertig geworden.

Nach Heinrichens Tod lastete die Arbeit allein auf Zelenkas Schultern. Die Missa Gratias agimus tibi ist am 5. Oktober 1730 datiert, aufgeführt wurde sie am 7. Oktober. Nichts könnte die permanente Hektik und den ungeheuren Zeitdruck, unter dem Zelenka oft stand, besser illustrieren als die Bemerkung: „Raptissime compos[i]tum“, die Zelenka dem Inventareintrag seines Requiems für August den Starken beifügte.

Von 1729 an übernimmt Zelenka für einige Jahre kommissarisch die Leitung der Kirchenmusik. In der „Interregnumszeit“ sind fünf Messen entstanden. Bereits ihre solenne Besetzung zeigt, daß sie für herausragende Anlässe bestimmt waren: für das in Dresden feierlich begangene Fest des heiligen Franz Xaver, für den Namenstag der Kurprinzessin Maria Josepha, für den ersten Kirchgang Maria Josephas nach dem Wochenbett, möglicherweise auch für einen Dankgottesdienst nach der polnischen Königswahl (Missa Eucharistica, 1733; allerdings ist dies eine nicht weiter belegbare Vermutung). Der Hof hat Zelenkas Leistungen nicht angemessen honoriert. Erst auf sein inständiges Bitten hin wurde sein Gehalt mit Wirkung vom 1. Januar 1736 auf 800 Taler jährlich erhöht. Heinrich war 20 Jahre zuvor für ein Gehalt von 1200 Talern jährlich als Kapellmeister angestellt worden. Der neue Kapellmeister Johann Adolf Hasse bezog ein Anfangsgehalt von 6000 Talern jährlich.

Mit der Komposition des Requiems und des Totenoffiziums für August den Starken – die Feiern fanden im April 1733 in Dresden statt – gehen Zelenkas quantitativ ertragreichste Jahre zu Ende. Gut ein Jahrzehnt lang hatte die Kirchenmusik im Mittelpunkt des Musiklebens am Dresdner Hof gestanden. Es hängt gewiß auch mit dem neu erwachten Interesse an der Oper und mit dem Engagement des Opernkomponisten und Kapellmeisters Hasse zusammen, daß Zelenka nach dem Tod Augusts des Starken nur noch wenig komponierte. Hatte sich Zelenka in der opernlosen Zeit mit dem Kapellmeister Heinrichen in die Aufgaben des Kirchendienstes geteilt⁶, so gab es eine ähnliche Zusammenarbeit zwischen Zelenka und Hasse anscheinend nicht.

Zwar fehlen sichere Zeugnisse, doch darf man annehmen, daß Hasse sich kaum um den kirchenmusikalischen Alltag kümmern konnte. Wohl aber dürfte er sich zu den herausragenden Anlässen in der Kirche produziert haben. Gerade an den Festtagen aber einem Kapellmeister weichen zu müssen, der sich sonst vorwiegend mit der Oper befaßte, mag Zelenka geschmerzt haben. Im folgenden seien die äußeren Umstände dieser Jahre skizziert, insofern sie für Zelenkas Spätwerk bedeutsam sind.⁷

⁶ Wir vernachlässigen hier all die anderen haupt- oder nebenamtlich komponierenden Dresdner Hofmusiker, von denen der bedeutendste wohl Giovanni Alberto Ristori war. Wir verweisen für die kleineren Meister auf die Spezialstudien von Ortrun LANDMANN, Zur Standortbestimmung Dresdens unter den Musikzentren der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in: Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts (im folgenden abgekürzt: StAI), Heft 8, Blankenburg/Harz 1979, S. 47–55; dies., Dresden, Johann Georg Pisendel und der ‚deutsche Geschmack‘, in: StAI, Heft 13, 1981, S. 20–34; dies., Französische Elemente in der Musikpraxis des 18. Jahrhunderts am Dresdener Hof, in: StAI, Heft 16, 1982, S. 48–56; dies., Einige Überlegungen zu den Konzerten ‚nebenamtlich‘ komponierender Dresdener Hofmusiker in der Zeit von etwa 1715 bis 1763, in: StAI, Heft 20, 1983, S. 57–73 sowie dies., Marginalien zur Dresdener Höfischen Kammermusik zwischen 1720 und 1763, in: StAI, Heft 23, 1984, S. 11–18; vgl. insgesamt auch FÜRSTENAU II, S. 64 ff. und passim.

⁷ Die Angaben zu den Reisedaten des Hofes sind den HStCal der Jahre 1735–1746 entnommen, auf Einzelnachweise wird verzichtet. Die Angaben zur Biographie Hasses wurden im wesentlichen entnommen MENNICKE, Hasse und die Brüder Graun, S. 373 ff. Eine knappe Übersicht gibt Sven Hostrup HANSELL, Sacred Music at the Incurabili in Venice at the Time of J. A. Hasse – I, JAMS 1970, S. 282–301, insbesondere S. 283–293. Archivalien zu Hasses Engagement zitiert Karl-Heinz VIERTEL, Neue Dokumente zu Leben und Werk Johann Adolf Hasses, *Analecta Musicologica*, 12, 1973, S. 209–223, insbesondere Abschnitt II. Aufführungsdaten der Werke Hasses finden sich u. a. bei MENNICKE, a. a. O. – Die Dresdner Hasse-Quellen geben kaum Hinweise auf die Rolle, die Hasse in der Hofkirchenmusik zu Lebzeiten Zelenkas spielte.

Es ist nicht ganz klar, zu welchem Zeitpunkt Hasse fest als Nachfolger Heinrichens nach Dresden verpflichtet wurde.⁸ Bereits in der Zeit vom 6. Juli bis zum 8. Oktober 1731 war Hasse in Dresden aufgetreten. Er führte am 15. August im Rahmen einer Fürbitte-Andacht „vor Ihrer Königl. Hoheit der Prinzessin hohe Schwangerschaft (...) in der Catholischen Kirche (...) die erste Musique“ auf. Das Hauptereignis dieser Zeit waren die Proben und die Premiere der Oper „Cleofide“ (13. September 1731). Diese Oper muß Zelenka sehr beeindruckt haben; seine in der Folgezeit entstandenen Werke sind in weiten Teilen vom Geist der Musik Hasses durchdrungen.⁹

Der nächste Besuch der Hasses in Dresden – Hasses Gemahlin, die gefeierte Sängerin Faustina Bordoni, trug wesentlich zum künstlerischen und gesellschaftlichen Erfolg des Opernkomponisten bei – fand erst nach dem Regierungswechsel statt. Am 14. April 1733 wurde das Herz Augusts des Starken in der Begräbnisgruft der katholischen Hofkapelle zu Dresden beigesetzt. Am darauffolgenden Tag begann die Huldigung der Erblande für den neuen Herrscher Friedrich August II. Am 3. August 1733 wurde der polnische Wahltag eröffnet, der zu der Doppelwahl von Stanisław Leszczyński (am 12. September) und August III. (am 5. Oktober) führte. Der sächsische Kurfürst nahm das Ergebnis in Dresden entgegen.

Die erste Polenreise dauerte vom 9. Dezember 1733 bis zum 27. März 1734; Maria Josepha war bereits am 7. März nach Dresden zurückgekehrt. Am 17. Januar 1734 war August in Krakau zum polnischen König gekrönt worden. Am 3. Februar 1734, einige Wochen vor der erwarteten Rückkehr des Herrscherpaares, waren die Hasses wieder in Dresden eingetroffen. Die Hauptereignisse dieses zweiten, bis Anfang November 1734 dauernden Aufenthalts waren das Oratorium „Il Cantico de' Tre Fanciulli“ (Karfreitag, 23. April 1734) und die Oper „Cajo Fabbricio“ (8. Juli 1734). Zelenka komponierte während dieser Zeit kein größeres Werk.

Vom 3. November 1734 bis zum 7. August 1736 – also gut 21 Monate lang – befand sich das Herrscherpaar in Polen. Die Hasses waren während dieser Zeit beurlaubt und gingen nach Venedig zurück; erst am 23. Januar 1737¹⁰ trafen sie wieder in Dresden ein. 1735 und 1736, mithin in Abwesenheit der Herrscher und des neuen Kapellmeisters, durfte Zelenka die Oratorien komponieren (1735: *Gesù al Calvario*; 1736: *I Penitenti al Sepolchro del Redentore*). Weitere Werke sind in dieser Zeit anscheinend nicht entstanden.

Am 1. November 1736 hat Zelenka das Credo seiner Missa Sanctissimae Trinitatis beendet; ein unmittelbarer Kompositionsanlaß für dieses düstere Werk – selbst das Gloria steht in Moll – ist nicht erkennbar. Das „Jagd-Fest St. Huberti“, das der Hof am 3. November 1736 „mit gröster Pracht“ in Hubertusburg feierte (HStCal 1738, f. 9r), kommt auch aus zeitlichen Gründen kaum in Betracht.¹¹ Zelenka verzichtet in dieser wie in allen noch folgenden Messen auf die solenne Besetzung mit Trompeten und Pauken. Und dies ist nicht nur ein Indiz, sondern ein Beweis dafür, daß das „mit gröster Pracht“ gefeierte Hubertusfest nicht der Anlaß für die Komposition der Missa Sanctissimae Trinitatis gewesen sein kann.

Hasse war am 23. Januar 1737 in Dresden eingetroffen. Fünf Wochen später, am 27. Februar 1737, mußte er die Premiere seiner neuen Oper „Senocrita“ leiten. Am 28. Februar, einen Tag nach der Premiere, fand in Dresden die Hochzeit eines adligen Paares statt, bei der die Musiker der Hofkapelle eine große Festkantate aufführten. Die Komposition dieses Stückes stammte von Zelenka (*Serenata*,

⁸ Viertel gibt Belege dafür, daß Hasse bereits 1730 und 1731 als Polnisch-Sächsischer Kapellmeister titulierte wurde (u. a. in Akten des Oberhofmarschallamtes; VIERTEL, *Neue Dokumente*, S. 213, dort auch Beleg für das Datum „6. Juli“ und das folgende Zitat). Zelenkas Gesuch um die Kapellmeisterstelle vom 18. November 1733 deutet auf die Möglichkeit, daß Hasse 1731 zwar den Titel, nicht aber die ständige Besoldung erhielt. Die regelmäßigen Zahlungen beginnen anscheinend erst mit dem 1. Dezember 1733.

⁹ Im Rahmen der vorliegenden Arbeit kann dies nicht weiter ausgeführt werden. Konkrete Nachweise werden in einer Untersuchung zu geben sein, in der die analytische Erfassung von Zelenkas Musik im Zentrum steht.

¹⁰ MENNICKE, S. 384 f.; Fürstenau (II, S. 224) nennt den 28. Januar als Rückkehrdatum.

¹¹ Ortrun Landmann zitiert in anderem Zusammenhang ein Aktenstück über die „Königl. Reise von Dresden nach Hubertusburg 1736“, die vom 3. September bis zum 22. November dauerte. Die Akten enthalten u. a. die „Quartierrolle“ für „das gleichfalls nach Hubertusburg beordnete Theater- und Kapell-Personal“ (LANDMANN, *Intermezzo*, S. 131 f.). Ob auch Zelenka in Hubertusburg weilte, wäre noch zu prüfen; sein angegriffener Gesundheitszustand wie auch der Sachverhalt, daß mit Ristori bereits ein leitender Musiker in Hubertusburg war, sprechen eher dafür, daß Zelenka in Dresden geblieben ist. Wenn dies zutrifft, so hätte er die Mußstunden in der Zeit der Abwesenheit des Hofes zur Komposition seiner ersten Messe im späten Stil genutzt.

Z 177), der damit sein letztes weltliches Werk geschrieben hat. Es ist natürlich möglich, daß das Hochzeitspaar eine Vorliebe für Zelenkas Musik hatte (Belege hierfür gibt es nicht). Andererseits ist nicht zu übersehen, daß Hasse, der eigentlich für Werke dieses Genres „zuständig“ war, im Moment wichtigeres zu tun hatte als eine Gelegenheitskantate zu komponieren.¹² Zelenka wäre damit erneut – und ein letztes Mal – nur zweite Wahl gewesen.

Bis September 1738 blieb Hasse in Dresden. Er führte während dieser Zeit neben „Senocrita“ fünf weitere Opern auf: „Atalanta“, „Asteria“, „La Clemenza di Tito“, „Irene“ und „Alfonso“. Am Karfreitag 1737 erklang sein Oratorium „Le virtù appiè della Croce“. Zelenka komponierte während dieser Zeit nur ein einziges größeres Werk, das Miserere c-Moll (Z 57), wohl für die Karwoche 1738.

Am 22. September 1738 reiste das Königspaar wieder nach Warschau, wo es am 27. September eintraf. Der Aufenthalt war relativ kurz: bereits am 11. April 1739 langten August III. und seine Gemahlin nach fünftägiger Reise wieder in Dresden an. Zelenka schrieb im Jahre 1739 seine große Missa votiva: „Vota mea Domino reddam“; der Kompositionsanlaß war privater Natur. Zelenka hatte in schwerer Krankheit gelobt, nach seiner Genesung eine Messe zu komponieren.

Die Hasses waren im September 1738 wieder nach Venedig gegangen; sie verbrachten dort das Jahr 1739 und kehrten erst im Februar 1740 wieder nach Dresden zurück. Um diese Zeit muß Zelenka den Plan für seine „Missae ultimae“ gefaßt haben. Diese Messen hat Zelenka nicht mehr in sein Inventar eingetragen; anscheinend ließ er auch kein Aufführungsmaterial herstellen (siehe Dok. Teil III, Nr. 71–73). Die Entstehungsdaten der drei „Letzten Messen“ – ursprünglich hatte Zelenka sechs „Missae ultimae“ komponieren wollen – liegen fern von kirchlichen und höfischen Anlässen.

Die Missa Dei Patris (Missa ultimarum prima) wurde am 21. September 1740 vollendet. Am 22. September brach der Hof nach Warschau auf; erst im Januar/Februar 1741 kehrte er wieder nach Dresden zurück. In der Zwischenzeit wird Zelenka an der Missa Dei Filii (Missa ultimarum secunda) gearbeitet haben. Denn bereits am 3. Februar 1741 ist das Gloria der spätesten Messe Zelenkas, der Missa Omnium Sanctorum (Missa ultimarum sexta) datiert. Die späten Messen – Missa Sanctissimae Trinitatis, Missa votiva und Missae ultimae – sind nicht nur der Abschluß, sondern unzweifelhaft auch der Höhepunkt des Messenschaffens Zelenkas. Gekennzeichnet sind diese Messen durch den Verzicht auf die solenne Besetzung. Dies unterscheidet sie grundsätzlich von den fünf Messen der Interregnumszeit. An der Besetzung läßt sich ablesen, daß Zelenka nach dem Engagement eines neuen Kapellmeisters gleichsam ins zweite Glied zurücktreten mußte.

Die kleinere Besetzung der späten Messen kommt Zelenkas Naturell offenkundig weit mehr entgegen als die große Kirchenbesetzung mit dem Trompetenchor und gelegentlich auch den Hörnern. Zelenkas groß besetzte Messen, oder genauer: die groß besetzten Einzelsätze aus diesen Messen, wirken immer etwas schablonenhaft; es scheint, als entspreche der größeren Entfaltung von Klang auf der anderen Seite ein kleinerer Anteil an kompositorischer Substanz. Die späten Messen aber haben insgesamt einen kammermusikalischen Charakter. Zelenka kann hier, wenn auch in einem unter dem Einfluß Hasses gänzlich verwandelten Idiom, an das Niveau seiner sechs Triosonaten aus den Jahren 1721/22 anknüpfen.

Der Hauch von Tragik, der über Zelenkas Leben und Schaffen liegt, resultiert aus der Diskrepanz zwischen dem unermüdlichen Streben nach kompositorischer Vervollkommenung und entsagungsvoller Tätigkeit im Dienste der Hofkirchenmusik einerseits und dem Mangel an gebührender Anerkennung von seiten des Hofes andererseits. Zeitlebens mußte Zelenka die Rolle des Stellvertreters, ja Lückenbüßers spielen, dem jene Aufgaben zufielen, für deren Erfüllung die Favoriten – zunächst Heinichen, später Hasse – nicht zur Verfügung standen.

Dem äußeren Rückzug in den Jahren nach 1734 entspricht innerlich eine tiefe Demut und Ergebung in Gottes Willen. Die biographische Situation, in der Zelenkas späte Messen entstanden sind, spricht allein zwar noch nicht für die besondere Qualität der Musik, wie umgekehrt die Bindung an einen äußeren Anlaß noch keine negative Wertung begründen kann. Doch neben den Aspekten des geringeren oder größeren Zeitdrucks und den kompositorischen Einschränkungen, die eine große Beset-

¹² Auf diese Zusammenhänge hat erstmals Ortrun Landmann hingewiesen (Neuer Standort-Katalog der Zelenka-Quellen der SLB, 1984, handschriftlich). Belege für das Ereignis im HStCal 1738.

zung mit sich brachte, darf man das Moment der inneren Beteiligung, so unwägbare es sein mag, nicht außer acht lassen.

In welcher Verfassung Zelenka an die Komposition seiner letzten Messen herantrat, zeigt beispielhaft die Widmung der Missa Dei Patris an Gott, den Schöpfer aller Kreatur. In keiner der zahlreichen Messen verschiedener Komponisten, die für die vorliegende Arbeit durchgesehen wurden, findet sich auch nur annähernd Vergleichbares. Daß Zelenka in der Widmung einen Vers aus dem Miserere (Ps. 50) zitiert, benimmt dem Text nichts von seiner persönlichen Aussagekraft¹³:

„Missa ultimarum prima, dicta : Missa Dei Patris;
eidem Magno Deo Creatori rerum omnium, ac Patri optimo maximoque,
in summa humilitate, in demississima veneratione, in profundissima adoratione
(corde contrito et humiliato, quod ille non despicit)
consecrata ab infima, subjectissima, indignissima sua creatura

Joanne Disma Zelenka.“

Spätestens mit dem Tod Zelenkas im Dezember 1745 geht eine glanzvolle Epoche der Dresdner Hofkirchenmusik zu Ende, vielleicht die glanzvollste ihrer Geschichte. Zwar verfügte der Hof mit Hasse und Giovanni Alberto Ristori¹⁴ – er starb 1753 – noch über prominente Komponisten. Doch betätigten sich nun in der Kirche auch Komponisten minderen Ranges wie Tobias Buz, Johann Michael Breunich und später dann Johann Georg Schürer¹⁵. Als Beispiel für die Erfindungsgabe des Tobias Buz, die man wohl bescheiden nennen darf, mögen hier die Anfangstakte aus dessen Erstlingsmesse folgen, die den sinnigen Titel trägt: „Missa Delicta juventutis meae ne memineris“ (Mus. 2834-D-1).

Bsp. 3: BUZ, Missa Delicta juventutis meae, Mus. 2834-D-1; Kyrie

Die Messe ist gewidmet „Son Altesse Roial et Electoral de Saxe“. Gemeint ist damit der spätere Kurfürst Friedrich August II., in dessen Hofstaat Buz (auch: Butz) laut HStCal 1729–1733 als „Waldhornist“ beschäftigt war. Die Messe ist, dies folgt aus der Anrede, spätestens zu Beginn des Jahres 1733 dediziert worden. Im HStCal 1735 erscheint Buz neben Zelenka als „Kirchen-Composit.“ in der „Königlichen Capell- und Cammer-Musique“. Wahrscheinlich war die oben zitierte Messe ausschlaggebend für die Beförderung.¹⁶

¹³ Groß- und Kleinschreibung sowie Interpunktion sind leicht normalisiert; Nachweis und diplomatisch getreue Wiedergabe des Titels in Dok. Teil III, Nr. 71.

¹⁴ Die Arbeit von Curt Rudolf MENGELBERG, Giovanni Alberto Ristori. Ein Beitrag zur Geschichte italienischer Kunstherrschaft in Deutschland im 18. Jahrhundert, Diss. Leipzig 1915, vermittelt kaum einen Eindruck von Qualität und Ausmaß des Ristorischen Beitrags zur Dresdner Hofkirchenmusik. Immerhin zeigt die Werkliste (a. a. O., S. 143 ff.), daß Ristori für die Komposition und Aufführung von Musik aller Art während der Aufenthalte des Hofes in Warschau zuständig war.

¹⁵ Über Schürer vgl. Robert HAAS, Johann Georg Schürer (1720–1786). Ein Beitrag zur Geschichte der Musik in Dresden, NASG 36, 1915, S. 257–277.

¹⁶ Fürstenau (II, S. 204, Anm. 1) nennt 1733 als Jahr der Beförderung. Buz „starb am 10. Februar 1760 im 68. Lebensjahre. Von ihm ist in Dresden nur eine vierstimmige Messe vorhanden“ (ebd.; es handelt sich um das oben zitierte Werk: Kyrie, Gloria, Credo auf 160 Partiturseiten). – Vom Jg. 1738 des HStCal an wird in der Rubrik „Kirchen-Composit.“ auch der Name „Joh. Seb. Bach, Tit.“ genannt. Bekanntlich hatte Bach 1733 dem Kurfürsten die Missa h-Moll gewidmet, aber erst im November 1736 „umb seiner guten Geschicklichkeit willen, das Praedicat als Compositeur“ erhalten. Wie leicht man in Dresden „Kirchen-Compositeur“ werden konnte, zeigt das Beispiel Tobias Buz; wie schwer die Erlangung des Prädikats sein konnte, zeigt der Fall Zelenka. Einerseits zeichnete der Hof einen Komponisten ohne erkennbare Fähigkeiten aus, andererseits aber verweigerte er es einem anderen Komponisten und leitenden Musiker, dessen Verdienste und Fähigkeiten kaum zu bestreiten waren, für lange Zeit.

2. Die Dresdner Quellenbestände

Mit eigenen Kompositionen konnten Heinichen und Zelenka stets nur einen Teil aller festlichen Ereignisse, die in der Kirche gefeiert wurden, musikalisch gestalten. Daneben mußten sie in großem Umfang auf Werke anderer Komponisten zurückgreifen; der Charakterisierung des Gesamtbestandes sind die folgenden Kapitel gewidmet. Sie beruhen auf dem Studium der musikalischen Quellen aus dem Archiv der ehemaligen Katholischen Hofkirche, die in der Sächsischen Landesbibliothek aufbewahrt werden. Nur ganz vereinzelt haben Quellen aus der Dresdner Hofkirche bzw. dem Nachlaß Heinichens und Zelenkas ihren Weg in andere Bibliotheken gefunden. Dabei ist es fast nur dem Musikaliensammler Georg Poelchau gelungen, Autographen von Kirchenwerken Heinichens (Messe M 4, Introitus: „Cibavit eos“) und Zelenkas (Zehn Vertonungen des „Sub tuum praesidium“, Z 157) zu erwerben¹. Die Überlieferung von Werken Heinichens und Zelenkas außerhalb Dresdens ist sonst praktisch durchweg fremdschriftlich.²

Da die Bestände der ehemaligen Hofkirche heute in den Gesamtbestand der SLB eingereiht sind und zudem längst nicht alle Quellen des ehemaligen Hofkirchenarchivs aus den Sammlungen Heinichens und Zelenkas stammen, gilt es zunächst, die entsprechenden Quellen aufzuspüren. Dieses Vorhaben hätte ohne die Hilfe eines wichtigen Dokuments wohl kaum Aussicht auf Erfolg gehabt. Dieses Dokument³ ist Zelenkas von 1726 bis 1739 mehr oder weniger kontinuierlich geführtes

Inventarium rerum Musicarum Variorum Authorum Ecclesiae servientium, quas possidet Joannes Dimas Zelenka, Augustissimi Poloniarum Regis et Electoris Saxoniae à Camera Musicus. Inchoatum Anno 1726, die 17. Januarii.

Im Januar 1726 dürfte der „Kammermusikus“ Zelenka bereits so häufig zum Kirchendienst herangezogen worden sein, daß ihm die Anlage eines Verzeichnisses der Partituren und Aufführungsmaterialien in seinem Besitz nötig erschien.

Die Bedeutung des Inventars liegt im wesentlichen darin, daß es auf die Quellen aus Zelenkas Besitz verweist. Anders als so viele Inventare aus Kirchen und Klöstern ist es nicht lediglich die letzte Spur eines ehemals vorhandenen reichhaltigen Repertoires. Denn viele der im Inventar verzeichneten Quellen sind heute noch vorhanden. Da Zelenkas Eintragungen oft unvollständig oder mehrdeutig und seine Schriftzüge auch für den Geübten oft nur mühsam zu entziffern sind, erfordert die Deutung der Inventareinträge große Vorsicht und Sorgfalt. Der Vergleich mit den Quellen ist unerläßlich. Zuverlässige Aussagen über das Repertoire der Hofkirchenmusik unter der Leitung Heinichens und Zelenkas sind nur aus einer Untersuchung des Gesamtbestandes zu gewinnen.⁴

¹ Signaturen: D-ddr Bds Mus. ms. autogr. J. D. Heinichen 2 N (Messe); D-ddr Bds Mus. ms. autogr. J. D. Heinichen 3 N (Introitus; unter der gleichen Signatur auch die Sonate und die Kantate, siehe unten. Seibel 66 verzeichnet den Introitus fälschlich als „Libavit eos“ und nennt keine Signatur); D-ddr Bds Mus. ms. autogr. Zelenka 1 (Z 157). – Wie Poelchau an die Dresdner Autographen gelangen konnte – er besaß auch eine Triosonate (Hausswald III, 20, a) und eine italienische Kantate (Seibel 178) in Heinichens Handschrift – ist vorerst nicht geklärt. Klaus ENGLER, Georg Poelchau und seine Musikaliensammlung. Ein Beitrag zur Überlieferung Bachscher Musik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Diss. Tübingen 1970 (Teildruck 1984), gibt im Anhang 2 eine Übersicht über Poelchaus Korrespondenz. Dort werden zwei Briefe eines „D. Feuerstein“ vom 3. und 7. September 1827 an Georg Poelchau erwähnt, der damals in Dresden weilte. Womöglich kam die Transaktion bei diesem Aufenthalt zustande.

² Die Quelle der Kantate „Warum toben die Heiden“ (D-ddr Bds Mus. ms. autogr. J. D. Heinichen 1 N) ist nicht autograph; das Datum „1715“ dürfte die Abschrift meinen (vgl. auch S. 68). – Das Widmungsexemplar von Zelenkas später Litanei Z 152 (Kopie Troyers mit Zusätzen von Zelenkas Hand) fand sich im Nachlaß J. A. Hasses, der in Mailand aufbewahrt wird (Signatur: I-Mc, M. S. ms. 250-2). – Blatt 1 und 2 von Zelenkas Missa Dei Patris sind autograph einer Wiener Kopie des 19. Jahrhunderts vorgebunden (A-Wn, 18363). Der „Rest“ des Autographs, das damals zur Kopiaturnach Wien geschickt wurde, liegt unter der Signatur Mus. 2358-D-11 in Dresden; die fehlenden Seiten sind hier durch eine Kopie ersetzt.

³ SLB, Bibl.-Arch. III H b 787^d; im folgenden zumeist abgekürzt zitiert: Inv. Der Titel des Inventars wie auch die im folgenden erwähnten Rubriken sind orthographisch leicht normalisiert. Vgl. zum Inventar grundsätzlich Teil I der Dok.; dort auch ein Faksimile. Das Verzeichnis „Psalmi varii“ von Zelenkas Hand bringt lediglich in Einzelheiten zusätzliche Informationen, die im folgenden Text an den entsprechenden Stellen berücksichtigt sind. Vgl. zu diesen und weiteren Verzeichnissen die Einführung zum ZWV (Wolfgang Reich) und Dok. Teil III, nach Nr. 65.

⁴ Wolfgang Reich hat im Original des Inventars bereits etliche Signaturen ergänzt und damit der folgenden Darstellung des „fremden“ Repertoires die Richtung gewiesen. – Neuerdings hat Jaroslav BUŽGA, Zelenkas Musikinventar aus der katholischen Schloßkapelle in Dresden, *Fontes Artis Musicae*, 31, 1984, S. 198–206, das Inventar beschrieben und ein Register der dort verzeichneten Komponisten erstellt. Bužgas Angabe, daß das Inventar lediglich bis 1735 (S. 198 f.) bzw. 1733 (S. 206) geführt worden sei, ist unzutreffend. Alle weiteren Divergenzen zwischen Bužgas Angaben und der folgenden Darstellung können anhand des Faksimiles in der Zelenka-Dokumentation überprüft werden.

Das Inventar war auch für Zelenka in erster Linie ein „Findbuch“, indem es zu jedem liturgischen Anlaß die vorhandene Musik und ihren Aufbewahrungsort in den Notenschränken des Archivs nennt. Die Rubriken des Verzeichnisses spiegeln den Bedarf der Dresdner Hofgottesdienste wider: Introitus (kaum Einträge), Missae integrae, danach einzelne Ordinariumsteile, Offertoria, Cantate (kaum Einträge, später den Solo-„Motetti“ zugeschlagen), Arie (kaum Einträge), Hymni, Psalmi Vespertini totius anni, Marianische Antiphonen, Pro Defunctis, Quadragesimalia, „Versus“ für die Fastenandachten (kaum Einträge), Litaniae, Motetti (solistische Vokalmusik) und schließlich Te Deum.

Es haben sich im durchgesehenen Bestand darüberhinaus einige Quellen gefunden, die Zusätze von der Hand Zelenkas aufweisen, jedoch im Inventar nicht verzeichnet sind. Die betreffenden Werke und Quellen dürfte Zelenka wohl erst nach 1735 angeschafft haben, als er das Inventar anscheinend nicht mehr so sorgfältig geführt hat wie in den Jahren zuvor. Wohl ist auch dies als Reflex seiner Lebenssituation zu deuten. Auffällig ist das Fehlen von Drucken im Inventar. Ob Drucke von einem besonderen Etat bezahlt wurden, also nicht im „Besitz“ Zelenkas waren, muß offen bleiben. Eine Komplet von G. B. Bassani zeigt, daß Zelenka auch aus gedruckten Stimmensätzen musiziert hat (vgl. Abschnitt III.D.2.a.). So mag der eine oder andere zeitgenössische Druck in der SLB noch zu den von Heinichen und Zelenka benutzten Beständen zu rechnen sein. Für den musikalisch interessantesten Bereich des Repertoires werden sich aber keine gedruckten Quellen finden. Denn die ausgedehnten und virtuoson Messen italienischer und Wiener Provenienz waren fast ausschließlich in handschriftlichen Kopien verbreitet.⁵

Für das Repertoire Heinichens und Zelenkas nehmen wir nur solche Quellen in Anspruch, die entweder ganz von ihrer Hand stammen oder zumindest autographe Zusätze aufweisen (im Notentext oder auf dem Titelblatt). Gelegentlich ist man bei der Zuweisung von Quellen zum hier interessierenden Repertoire auf begründete Vermutungen angewiesen. Zum einen ist hier das Wirken der beiden Kopisten Girolamo Personè (Personelli) und Philipp Troyer von Bedeutung.⁶ Personè scheint vorwiegend für die Kapellmeister gearbeitet zu haben, während Troyer in erster Linie für Zelenka geschrieben hat. Zum anderen kann die Angabe „S: P:“ oder „M: P:“ auf einer Violino-I-Stimme auf die Ära Heinichen/Zelenka deuten. Aus den so bezeichneten Stimmen spielte der „Signore“ bzw. „Monsieur Pisendel“, der seit 1712 in Dresden war, seit 1728 die Funktionen des verstorbenen Konzertmeisters Woulmyer (Volumier) wahrnahm und am 1. Oktober 1731 schließlich offiziell zum Konzertmeister ernannt wurde. Da Pisendel erst 1755 starb, ist sein Monogramm allein jedoch ein unsicheres Indiz.⁷ In den folgenden Kapiteln wird stets vermerkt, wenn eine Quelle nur die genannten „sekundären“ Merkmale aufweist.

⁵ Bužgas Register weist bei vielen Komponistennamen die Zusätze „Kreuzherren“ und/oder „Wien“ auf. Diese Zusätze „bezeichnen die Komponisten, deren Kompositionen bei den Prager Kreuzherren bzw. in Wien aufgeführt wurden“ (Musikinventar, S. 204). Die Zusätze liefern eine willkommene Bestätigung für die „Zeitgemäßheit“ des Dresdner Repertoires, sie bezeichnen jedoch keine *Werkkonkordanzen* (a. a. O., S. 200). Sie erlauben demnach auch keine begründeten Rückschlüsse auf die Überlieferungswege. Es ist wahrscheinlich, daß Zelenka mit den Prager Kreuzherren in Verbindung stand. Dafür spricht, daß er einige Werke der Kreuzherren-Chorregenten Poppe und Reichenauer besaß, während umgekehrt „Kompositionen Zelenkas in grösserer Zahl ... aus den Beständen des Kreuzhernarchivs“ von Norbert Schulz noch 1944 nachgewiesen wurden (SCHULZ, Zelenka, S. 27 f.). Es fehlt aber jeder Hinweis darauf, daß diese Verbindung für den Aufbau des Dresdner Repertoires eine besondere Bedeutung gehabt hätte.

⁶ Die Schreiber wurden von Ortrun Landmann und Wolfgang Reich identifiziert. Personè kam 1717 als Kontrabassist mit Antonio Lotti nach Dresden (FÜRSTENAU II, S. 113); Troyer war mit Zelenka schon seit dessen Wiener Zeit bekannt. Später war er Geiger in der „Polnischen Kapelle“ Augusts des Starken (vgl. ZWV, Einführung, S. 7; der dort noch erwähnte Zelenka-Schreiber 2 ist in unserem Zusammenhang nicht von Bedeutung). – Viele Partituren aus Zelenkas Sammlung, ebenso etliche Stimmensätze sind von dem fleißigen Troyer geschrieben worden. Diese Quellen wurden also in Dresden angefertigt. Bužgas Vermutung, „daß manchmal die Stimmen erst nachträglich, nach den oft in Wien oder in Prag abgeschriebenen Partituren, in Dresden hergestellt wurden“ (Musikinventar, S. 198), entbehrt der Grundlage. Die Reihenfolge der Einträge im Inventar und die Schriftformen Zelenkas in Quellen mit autographem Schriftanteil widerlegen auch eindeutig die Ansicht, daß Zelenka „die Kompositionen der italienischen und auch der Prager Komponisten ... vor allem im Jahre 1723“ in Prag erworben hätte (S. 200).

⁷ Vgl. zu Pisendel FÜRSTENAU II, S. 84 ff. und insbesondere HILLER, S. 182 ff. Einen Eindruck von der Persönlichkeit Pisenfels kann man aus seinen Briefen an den „herzinnigst geliebten Bruder und wahren Herzensfreund“ Georg Philipp Telemann gewinnen; diese Briefe enthalten auch einige interessante Bemerkungen zum Dresdner Musikleben (siehe Hans GROSSE, Hans Rudolf JUNG [Hgg.], Georg Philipp Telemann. Briefwechsel. Sämtliche erreichbare Briefe von und an Telemann, Leipzig 1972, insbesondere S. 347 ff.).

Es ist bemerkenswert, daß sich keine Quelle gefunden hat, in der Heinichen und Zelenka gemeinsam als Schreiber auftreten. Auch verzeichnet Zelenkas Inventar keine einzige Komposition Heinichens.⁸ Es muß offen bleiben, ob man daraus auf ein Konkurrenzverhältnis oder eine gewisse Eifersucht schließen kann.⁹ Die Quellen geben jedenfalls keine Hinweise darauf, daß Heinichen und Zelenka gemeinsam an der Einrichtung eines fremden Werkes gearbeitet hätten, oder daß der eine die Werke des anderen aufgeführt hätte.

Das folgende Kapitel: „Die Eigenkompositionen“ befaßt sich mit den Werken von Heinichen und Zelenka, die einen wesentlichen Bestandteil ihres Wirkens am Dresdner Hof bilden. Die beiden Schlußkapitel stellen das „fremde Repertoire“ vor. Sie beleuchten das Wirken Heinichens und Zelenkas von einer anderen Seite her. Dabei ergibt sich ein Panorama, dessen Konturen vom gängigen Bild der „Barockmusik“ und ihrer Hauptmeister erheblich abweichen.

B. Die Eigenkompositionen

Im folgenden Überblick über die Kompositionen Heinichens und Zelenkas, die wir aus der Perspektive der Dresdner Hofkirchenmusik als „Eigenkompositionen“ bezeichnen, werden Werke aller Gattungen berücksichtigt. Quellen aus anderen Bibliotheken als der SLB wurden nur für den Bereich der Kirchenmusik umfassend eingearbeitet. Bei Heinichens Instrumentalmusik, die oft nur in undatierten Abschriften überliefert ist (vgl. Hausswalds maßgebliches Verzeichnis), haben wir auf die vollständige Verzeichnung der Quellen verzichtet. Denn es ist bislang kaum möglich, diese Werke zuverlässig in Heinichens Schaffensbiographie zu verankern. Mit unserer Aufstellung ist Zelenkas Gesamtwerk praktisch vollständig erfaßt (sieht man von vereinzelt Werken in apokrypher Überlieferung ab), Heinichens Gesamtwerk wenigstens zu neun Zehnteln.

Durch die Einbeziehung aller Schaffensbereiche wird der Stellenwert der Kirchenmusik im Schaffen der beiden Komponisten deutlich. Falls nichts anderes vermerkt ist, handelt es sich bei den Quellen um autographe Partituren der SLB. Aufführungsmaterialien sind nur gelegentlich erhalten; die meisten Stimmensätze sind im Zweiten Weltkrieg verbrannt. Sämtliche Angaben zu den Dresdner Quellen (Daten, Werktitel, Beischriften) wurden an den Quellen selbst überprüft.

Unter der Rubrik „Vorspiel“ sind die vor 1721 entstandenen Werke verzeichnet; diese Rubrik stellt Heinichens und Zelenkas Arbeiten aus der Zeit vor ihrer intensiven Betätigung in der Hofkirchenmusik vor. Die „Blütezeit“ reicht von 1721 bis 1729. Heinichen und Zelenka komponierten nun eine beträchtliche Zahl von Kirchenwerken. Daneben beschafften sie viele fremde Kompositionen, die sie für die Dresdner Aufführungsverhältnisse einrichteten. Das „Interregnum“ bezeichnet die Zeit von Heinichens Tod (Juli 1729) bis zum Tod Augusts des Starken (Februar 1733), oder genauer: bis zur Abreise des neuen Herrscherpaares nach Polen im Jahre 1734. Zelenkas Messen aus der Interregnumszeit verwenden durchweg die große solenne Besetzung. „Zelenkas allmählicher Rückzug“ umgreift schließlich die Jahre 1735 bis 1745. Diese Einteilung muß hier nicht mehr begründet werden.

Die chronologische Darstellung ist wie folgt angelegt: zunächst werden für jedes Jahr die mit Tag oder Monat, danach die mit bloßer Jahreszahl datierten Werke aufgeführt. Heinichens Datumsvermerke werden wörtlich nach den Quellen wiedergegeben, da Seibels Verzeichnis oft unzuverlässig ist. Zelenkas Datierungen wurden orthographisch normalisiert; die originale Schreibung ist in der Dok.

⁸ Bužgas Angabe, daß das Inventar auf ein Werk Heinichens verweise, beruht auf einer Mißdeutung der Autorenangabe zum „Motetto: Huc pastores“ (Inv. S. 62; BUŽGA, Musikinventar, S. 199 und 205). Diese Angabe verweist vielmehr auf Georg Friedrich Händel (vgl. Abschnitt III.D.2.b.).

⁹ Natürlich war auch im 18. Jahrhundert die Mißgunst unter Professionsverwandten gang und gäbe. Heinichen betreffende Bemerkungen finden sich bei QUANTZ, Autobiographie, S. 210, und bei HILLER, Pisendel-Biographie, S. 193. Die Kapellmeister Schmidt und Heinichen waren „eben nicht die besten Freunde“ (Quantz), und Pisendels Kompositionsunterricht bei Heinichen endete abrupt aus einer (nicht näher genannten) „Ursache, welche nur in der allzulebhaften Einbildungskraft des Kapellmeisters ihren Grund hatte“ (Hiller).

verzeichnet. Am Ende jeder Periode werden die undatierten Werke aus der betreffenden Zeit zusammengestellt.

Was die zeitliche Einordnung dieser Werke betrifft, so kommt bei Zelenka der Zufall zur Hilfe. Denn um den Jahreswechsel 1728/29 ändert Zelenka radikal die Form des Baßschlüssels; dieses zuverlässige Schriftmerkmal fällt recht genau mit der Grenze der Perioden 2 und 3 zusammen. Die alte Form weist nach der Schleife stets zwei senkrechte Striche und einen Doppelpunkt, der die f-Linie bezeichnet, auf: $\text{C} \parallel$; die neue Form verzichtet auf die senkrechten Striche und besitzt eine großzügig geschwungene Schleife: C° . Auch andere Merkmale von Zelenkas Schrift tragen zur Datierung bei (vgl. dazu die Dok., in der die einzelnen Schriftstadien mit Faksimilia illustriert sind). Ähnliche Leitformen wurden in Heinichens Notenschrift bislang nicht gefunden. Sie scheint zwar im Lauf der Jahre etwas gedrängter zu werden, doch reicht dies für exakte Datierungen nicht aus. Wenn auch die Möglichkeit nicht ganz auszuschließen ist, daß einige der nicht sehr zahlreichen undatierten Kirchenwerke Heinichens vor der Missa primitiva geschrieben wurden, so ist doch die Zahl der in Frage kommenden Werke so klein, daß sich am Gesamtbild nichts wesentliches ändern würde.

Falls sich ein Kompositionsanlaß erkennen läßt, wird er genannt. Gelegentlich erscheinen kurze Kommentare und Bemerkungen hilfreich. In den Perioden 1 und 2 beginnt die Verzeichnung von Heinichens Werken stets am linken Rand; alle eingerückten Angaben beziehen sich auf Zelenka. Gelegentlich werden fremde Messen erwähnt; diese werden in der rechten Seitenhälfte verzeichnet. Zur Chronologie der Werke Zelenkas sei grundsätzlich auf Dok. Teil III verwiesen; diese Zusammenstellung entlastet den folgenden Überblick in vielen Einzelheiten. Eine Gesamtchronologie der Werke Heinichens existiert bislang nicht. Abgesehen von den Messen, ist seine Kirchenmusik – und damit ein großer Teil seines Schaffens – noch gänzlich unerforscht. Das Hauptziel der Übersicht ist es, das Zusammenwirken von Heinichen und Zelenka in der „Blütezeit“ der Hofkirchenmusik, den allmählichen Aufbau eines umfassenden Bestandes an Eigenkompositionen, zeitliche Schwerpunkte des Schaffens und schließlich die Bindung der Kompositionen an kirchliche oder höfische Anlässe umfassend zu präsentieren.

Erklärung der Siglen

Bei jedem Werk finden sich Verweise auf Verzeichnisse und Kommentare. Bei den Signaturen der SLB muß für Heinichen stets „Mus. 2398-“, für Zelenka stets „Mus. 2358-“ hinzugedacht werden. Die verwendeten Siglen verweisen auf die folgenden Arbeiten:

Heinichen

- S: Gustav Adolph SEIBEL, Das Leben des (...) Hofkapellmeisters Johann David Heinichen nebst chronologischem Verzeichnis seiner Opern (...) und thematischem Katalog seiner Werke, Diss. Leipzig 1913. Bei Opern wird die Seitenzahl genannt, bei allen übrigen Werken wird die Sigle S und die fortlaufende Nummer des thematischen Katalogs angeführt. Das Verzeichnis kann allenfalls als Verständigungsgrundlage dienen; es ist fehlerhaft und unsystematisch angelegt. An keiner Stelle werden Signaturen genannt.
- M, R: Eberhard SCHMITZ, Die Messen Johann David Heinichens, Diss. Hamburg 1967, Anhang II, S. 218 ff.; mustergültiges und maßgebliches Verzeichnis von Heinichens Messen (M) und Requiemvertonungen (R).
- H: Günter HAUSSWALD, Johann David Heinichens Instrumentalwerke, Diss. Leipzig 1937 (Druck: Dresden 1937; auch: Wolfenbüttel-Berlin 1937); gutes Verzeichnis der Instrumentalwerke in insgesamt sieben verschiedenen Rubriken (römische Zahl). Hausswald verzeichnet auch die von uns nicht berücksichtigten Werke, die nur in abschriftlichen Quellen außerhalb Dresdens überliefert sind.
- T: Richard TANNER, Johann David Heinichen als dramatischer Komponist. Ein Beitrag zur Geschichte der Oper, Diss. Leipzig 1916; nur als Kommentar zu einigen Opern von Interesse.

Zelenka

- Z: Jan Dismas Zelenka. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke (Z WV), zusammengestellt von Wolfgang Reich, Dresden 1985 (Studien und Materialien zur Musikgeschichte Dresdens. Hg. von der Sächsischen Landesbibliothek in Verbindung mit der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“, Dresden).
- Dok.: Zelenka-Dokumentation. Quellen und Materialien, in Verbindung mit Ortrun Landmann und Wolfgang Reich vorgelegt von Wolfgang Horn und Thomas Kohlhasse (erscheint voraussichtlich 1988 im Druck). Die folgenden Abschnitte nehmen unter der einzigen Sigle „Dok.“ stets Bezug auf deren Teil III: Kommentiertes Verzeichnis der datierten Werke (Th. Kohlhasse).

Exz.: Exzerpte aus Zelenkas Messen. Der Vf. hat von den Messen Zelenkas, die in Dresden überliefert sind, „Exzerpte“ angefertigt, das sind Auszüge aus sämtlichen Einzelsätzen dieser Messen, die einen schnellen Überblick über wesentliche kompositorische „Daten“ dieser Sätze ermöglichen sollen. Ihre Publikation ist im Zusammenhang mit einer analytischen Untersuchung der Messen Zelenkas geplant.

1. Vorspiel: bis 1720

Heinichen (Mus. 2398-)

Zelenka (Mus. 2358-)

1704: Jesuitisches Schuldrama für das Prager Clementinum, Musik verschollen.

Z Anhang 2

Oper: Der angenehme Betrug oder der Carneval von Venedig. Musik verschollen; aufgeführt in Weißenfels (1705?), Leipzig (1709, zweimal), Hamburg (1711).

S, S. 30

(Opern: Mario 1709 und Hercules 1708–1710; nur vage Vermutungen Seibels; vgl. *S, S. 31 f.* und *S. 36.*)

1709: Immisit Dominus pestilentiam (Musica ad Sepulcrum Sacrum), komponiert für das Prager Clementinum für die Karwoche 1709.

Z 58; D-75; Dok. 1

wohl vor 1710: Statio quadruplex pro Processione Theophorica. Erhalten nur die „Statio Prima“.

Z 158; D-500

Oper: Olimpia vendicata, aufgeführt in Naumburg, Peter- und Pauls-Messe 1709 (*S, S. 35 f.*), Musik verloren; einige Takte in der Vorrede von Heinichens „Anweisung“ 1711, *S. 13 ff.*, zitiert.

Oper: Der glückliche Liebeswechsel oder Paris und Helena; aufgeführt in Naumburg 1710. Partitur (laut *S, S. 36* verloren) wurde von Tanner, *S. 20–39*, benutzt (ohne Angabe des Fundorts); Hausswald, *S. 155*, und II,2,b, gibt an: Berlin, Bibliothek der Singakademie, *ZC 1045*.

um 1710/11, jedenfalls vor dem 31. Januar 1712: Missa Sanctae Caeciliae (später mehrfach überarbeitet).

Z 1a; D-8 (Abschrift der Frühfassung), D-7a (Autograph mit allen Bearbeitungsstadien); Dok. 3; Exz. I

Sechzehn deutsche Kirchenkantaten, die sämtlich vor Heinichens Dresdner Zeit entstanden sein dürften. Wahrscheinlich hat Heinichen die meisten dieser Stücke noch vor seiner Italienreise komponiert. Diesen Werkkomplex hat jüngst Melvin Peter Unger behandelt: *The German Choral Church Compositions of Johann David Heinichen (1683–1729)*, diss., Univ. of Illinois at Urbana-Champaign 1986 (mit Partituren sämtlicher Kantaten außer Nr. 4, Warum toben die Heiden). Zur Datierung und zur liturgischen Bestimmung der Werke siehe dort, *S. 41 ff.* Seibel kennt nur die Werke 1 bis 8; seine Angaben zu den Signaturen der Berliner Quellen sind überholt. In der folgenden Übersicht verweist die Angabe „Unger, *S.*“ auf die Partitur des betreffenden Werkes in der genannten Arbeit.

1. Es lebet Jesus unser Hort (*S 36*; zusammen mit 5 weiteren Kantaten Heinichens in dem Sammelband D-ddr Bds Mus. ms. 30 210 aus der Sammlung Poelchau; Unger, *S. 882 ff.*).

2. Meine Seele erhebet den Herrn (*S 37*; D-ddr Bds Mus. ms. 30 210; Unger, *S. 739 ff.*).

3. Ach, was soll ich Sünder machen (*S 38*; D-ddr Bds Mus. ms. 30 210; Unger, *S. 670 ff.*).

4. Warum toben die Heiden (*S 39*; D-ddr Bds Mus. ms. autogr. J. D. Heinichen 1 N). Die Quelle trägt folgenden Datumsvermerk: „S. D. G. [Soli Deo Gloria] 1715. pridie diei viridium [etwa: ‚am Vortag der grünen Farben‘]“. Unger bezieht diese Kantate für Basso solo zwar nicht in seine Untersuchung ein, da er sich nur mit den „Choral Compositions“ befaßt, doch gibt er folgenden Kommentar: „The reference to green may refer to the changing of liturgical color. Green has traditionally been used ‚from the octave of Epiphany to Septuagesima, and between Trinity and Advent except festivals and their octaves and Ember day‘ (...)“ (*S. 41*, Anm. 175). Heinichen weilte 1715 in Venedig. Da die Quelle entgegen der Bibliothekssignatur mit Sicherheit kein Autograph ist, darf man den Datumsvermerk, der im übrigen in einer für Heinichen ganz untypischen Weise formuliert ist, wohl auf den Zeitpunkt der Kopiaturn beziehen. Weitere Spekulationen zum Kompositionsanlaß (vgl. Unger, *S. 75*) erübrigen sich damit.

5. Einsamkeit, o stilles Wesen (*S 40*; D-ddr Bds Mus. ms. 30 210, auch in der SLB: Mus. 2398-E-508; Unger, *S. 630 ff.*).

6. Heilig ist Gott der Herr (*S 41*; D-ddr Bds Mus. ms. 30 221; Unger, *S. 940 ff.*).

7. Begrüßet seist du holdselige Maria (*S 42*; D-ddr Bds Mus. ms. 30 210; Unger, *S. 771 ff.*).

8. Gott ist unsere Zuversicht (*S 43*; D-ddr Bds Mus. ms. 30 210; Unger, *S. 831 ff.*).

9. Herr, nun lässest Du deinen Diener (SLB Mus. 2398-E-500; Unger, *S. 227 ff.*).

10. Laß dich's nicht irren (E-501; Unger, S. 303 ff.).
11. Es naheten aber zu Jesu (E-502; Unger, S. 338 ff.).
12. Mag auch ein Blinder (E-503; Unger, S. 374 ff.).
13. Gelobet sei der Herr (E-504, E-509; Unger, S. 416 ff.).
14. Der Segen des Herrn (E-505; Unger, S. 460 ff.).
15. Lobe den Herrn, meine Seele (E-506; Unger, S. 493 ff.).
16. Der Herr ist nahe (E-507; Unger, S. 583 ff.).

Die bei Seibel nicht verzeichneten Werke Nr. 9–16 sowie die unter Nr. 5 genannte SLB-Quelle stammen nicht aus dem Umkreis des Dresdner Hofes, sondern aus der ehemaligen Fürstenschule Grimma. Unter den Grimmaer Beständen in der SLB finden sich aus späterer Zeit einige „evangelisch-lutherische Kirchenkantaten, deren geschlossene Nummern Arien-Adaptationen aus Dresdener Opern Hasses darstellen“ (Ortrun Landmann, Bemerkungen zu den Hasse-Quellen der Sächsischen Landesbibliothek; Referat, gehalten beim Hasse-Colloquium Siena 1983; siehe Literaturverzeichnis). Angesichts dieser Praxis müßten auch die Grimmaer Heinichen-Kantaten zunächst auf mögliche Abhängigkeiten von Heinichens Opern hin geprüft werden.

Lehrbuch, 1711: „Neu erfundene und Gründliche Anweisung / Wie Ein Music-liebender auff gewisse vortheilhafte Arth könne Zu vollkommener Erlernung des General-Basses, Entweder Durch eigenen Fleiß selbst gelangen / oder durch andere kurtz und glücklich dahin angeführet werden / dergestalt / Daß er so wohl die Kirchen als Theatralischen Sachen / insonderheit auch das Accompagnement des Recitativs-Styli wohl verstehe / und geschickt zu tractiren wisse. Wobey zugleich auch andere schöne Vortheil in der Music an die Hand gegeben / Und alles Mit vielfachen Exempeln, und hierzu mit Fleiß außerlesenen nützlichen Composition-Regeln erläutert worden. Nebst einer Ausführlichen Vorrede. Herausgegeben von Johann David Heinichen [sic; dieser Druckfehler schleppt sich durch zahlreiche Lexika und andere Bücher der Folgezeit], Hamburg in Verlegung Benjamin Schillers im Dohm / 1711.“ 284 S.

1712: *Attendite et videte* (Musica ad Sepulcrum Sacrum), komponiert für das Prager Clementinum für die Karwoche 1712. Das Werk besteht fast ausschließlich aus umtextierten Abschnitten der *Missa Sanctae Caeciliae* in der Frühfassung.
Z 59; D-77; Dok. 2

Zwei große Sammelbände mit insgesamt 57 italienischen Solokantaten mit und ohne Instrumente; vgl. Titel und Incipits bei S 137 bis 193. Signaturen der SLB: Mus. 2398-I-2: 31 Kantaten in Abschriften, gelegentlich autographe Zusätze; die Werke sind sämtlich für Solosopran (Angioletta Bianchi in Venedig?) gesetzt; Mus. 2398-I-1: 26 Kantaten, darunter einige, die erst in Dresden entstanden sein können, wie bereits die Verwendung von Hörnern zeigt. Die Bestimmungen „nel Giorno di Gioseffa“ (Nr. 1) und „nel Giorno di Christiano“ (Nr. 26) deuten auf Entstehung bzw. Aufführung dieser Kantaten in Dresden nach 1719 (Ankunft Maria Josephas) bzw. nach 1722 (Geburt des Prinzen Friedrich Christian am 5. September 1722). Vgl. zu den beiden Bänden auch T, S. 98.

Etliche Kantaten aus den Sammelbänden sind auch in Einzelpartituren überliefert. Datiert sind zwei autographe Partituren mit Werken aus dem Sammelband I-1: Nr. 16 (S 183), „La bella fiamma“, ist im Autograph Mus. 2398-I-3 datiert: „Venetiis XIX. Kal. Sept. 1711“; Nr. 24 (S 191), „Bella se pur gradite“, ist im Autograph Mus. 2398-K-13 datiert: „Venetiis X. Kal. Sept. 1711“. Die beiden Sammelbände fassen anscheinend einen Großteil aller von Heinichen komponierten Kantaten zusammen.

Oper: Mario, auch unter dem Titel: Calfurnia, schließlich auch: Calpurnia oder die römische Großmutter; aufgeführt in Venedig, Teatro Sant' Angelo, Carneval 1713; wiederaufgeführt (mit dem von J. U. König ins Deutsche übersetzten Text) in Hamburg 1716; S, S. 33 ff.; besprochen bei T, S. 40–53.

Autographe Partitur in der SLB: F-1

Oper: *Le passioni per troppo amore*; auch bekannt als „Opera fatta in Italia“; aufgeführt in Venedig, Teatro Sant' Angelo, Carneval 1713. Damit wären in einer einzigen stagione zwei Heinichen-Opern aufgeführt worden. Weder vorher noch nachher hört man von weiteren Opern Heinichens, die in Italien aufgeführt worden wären. S, S. 36 f.; besprochen bei T, S. 54–73.

Autographe Partitur in der SLB: F-2

Serenata: *Zeffiro e Clori*; datiert: „Maggio 1714“.
S 202; L-6

1714: *Missa Judica me et discerne causam meam*; laut Chronogramm auf dem Titelblatt der Quelle D-34,1 „1714“ entstanden, doch Schriftstadium dieser Quelle um 1720–1722. Im Jahre 1724 hat Zelenka das Gloria in überarbeiteter Form in eine neue Partitur gebracht: D-34a. Zu diesem Quellenkomplex gehört noch das Credo D-34,2 sowie Kyrie, Sanctus und Agnus D-35. Das ZWV bemerkt dazu: „Die Existenz einer Urfassung von 1714 ist nur aus dem ca. 1723 geschriebenen Titelblatt des Gloria [D-34,1] zu entnehmen.“ Die Gestalt der Messe von 1714 ist nicht zuverlässig rekonstruierbar; Hinweise auf eine Aufführung, wie sie für die *Missa Sanctae Caeciliae* vorliegen, gibt es für diese Messe nicht.
Z 2; D-34,1; Dok. 4; Exz. II (Gloria)

Concerto für 2 Oboi concertati, VI, Va, Basso; datiert: „Venetia li 7 d'ottobre 1715“.
S 214; H I,6,a; O-500 (Abschrift; das Autograph O-1 ist Kriegsverlust)

Oratorium: La Pace di Kamberg. Oratorio Musicale Dedicato Alla Real Altezza di Friderico Augusto, Principe Elettorale di Sassonia etc.; zu datieren ins Jahr 1716, wohl in die Fastenzeit (vgl. dazu Abschnitt II.4. der vorliegenden Arbeit).

S 19; autographe Partitur: D-4a; abschriftliche Widmungspartitur (mit der im Autograph fehlenden ausführlichen Zueignung): D-4

H IV, 2 verzeichnet eine „Sonata“ für 2 Vl, Va, Cembalo (Quellen in Brüssel); Satz I und II stimmen mit den entsprechenden Sätzen der Sinfonia des Oratoriums überein, der Schlußsatz weicht ab (Nachweis der Beziehungen bei Hausswald).

1716: Deus Dux (Musica ad Sepulcrum Sacrum); komponiert für das Prager Clementinum für die Karwoche 1716.

Z 60; D-76; Dok. 5

1716: Currite ad aras, Offertorium „de B: V: M: vel de quocumque sancto et sancta“; datiert: Wien, 13. Juni 1716.

Z 166; E-40; Dok. 6

1717: Niederschrift der vier Palestrina-Messen in Zelenkas Kollektaneen, 2. Buch.

Capriccio D-Dur: um 1717/18 in Wien entstandene Orchestersuite; ediert in MAB Band 61 als „Capriccio I“ (die Angaben im Vorwort und im Kritischen Bericht sind zu korrigieren).

Z 182; N-3 (autographe Partitur), N-3a (10 Stimmen)

Capriccio G-Dur: in Wien entstandene Orchestersuite, datiert: 24. Januar 1718, „Caprice fait pour Son Altesse Royale Le Prince Electorale de Saxe“ (autographes Titelblatt). Das Werk ist ediert in MAB 61 als „Capriccio II“.

Z 183; N-12

1718: Litaniae di Vergine Maria (Litaniae Lauretanae); datiert: Wien, 10. Februar 1718.

Z 149; D-53 (lückenhaft); Dok. 8

Capriccio A-Dur: in Wien entstandene Orchestersuite; datiert: 24. Oktober 1718; in MAB 61 ediert als „Capriccio IV“.

Z 185; N-4 (abschriftliche Stimmen mit autographen Datierung); Dok. 10

Capriccio F-Dur: in Wien entstandene Orchestersuite, komponiert um 1718; in MAB 61 ediert als „Capriccio III“.

Z 184; N-5

um 1719: Missa Corporis Domini.

Z 3; D-10; Exz. III

um 1719: Messen von Fux und Reutter, Inv. 1 und 2, erworben bzw. abgeschrieben (vgl. die Messenliste nach dem Inv. in Abschnitt III.D.2.b.).

(Opernpasticcio: L'amicizia in terzo overo il Dionigio; 3. Akt angeblich von Heinichen, Musik verloren; insgesamt nur vage Vermutungen bei S, S. 37 f. Wenn die Musik des 3. Aktes tatsächlich von Heinichen stammte, so kann es sich dabei durchaus um eine ältere Arbeit gehandelt haben.)

Serenata: Serenata nel Giardino Chinese [in Dresden], Textbeginn: „Il voler di Giove udite“; datiert: „mese Settembre. 1719“; aufgeführt bei den Einzugsfeiern für Maria Josepha und den Kurprinzen am 10. September 1719.

S 201; L-1

Serenata: Serenata fatta su l'Elba, auch unter dem Titel bekannt: Diana su l'Elba, Introduzione alla Gran Caccia fatta (...) per ordine di S. M. in occasione [delle] Nozze Di L. L. A. A. R. R.; bei den Einzugsfeiern aufgeführt am 18. September 1719.

S 200; L-2

Serenata: Serenata di Moritzburg; datiert: „li 6. Ottob. 1719“, Textbeginn: „E ora che torniate“; aufgeführt im Anschluß an die Festlichkeiten 1719.

S 204; L-3

H IV,4,a weist nach, daß die Sinfonia dieser Serenata übereinstimmt mit den Sätzen 1 bis 3 aus Heinichens „Sinfonia“ für Hörner, Flöten, Oboen, Violinen und Continuo, undatiert; Satzfolge: Allegro, Adagio, Allegro [= Sinfonia der Serenata], Sarabande, Rejouissance, La Chasse, Aimable, Allegro, Tempo di Menuet.

S 209; H IV,4,a; N-3

Zelenka beendet am 18. Oktober 1719 die Kopiaturn von Fuxens *Missa Canonica* (Nr. 5, Quelle verloren); im Lauf des Jahres 1719 erwarb er die vierchörige Messe „*In diluvio* . . .“ von Orazio Benevoli (Nr. 6).

Oper: Flavio Crispo; Aufführung dieser „ganz neu gesetzte[n] Oper“ geplant in Dresden, Carneval 1720, jedoch wegen Mißhelligkeiten bei den Proben abgesetzt. Erste und letzte Heinichen-Oper für Dresden; Ende der Dresdner Oper „für diesmal“ (Quantz).

S, S. 38; T, S. 74–90; F-3 (*abschriftliche Partitur*)

2. Blütezeit: 1721–1729

1721: *Missa primitiva* D-Dur; datiert: „Festo pentec. 1721“ (Pfingsten: 1. Juni);

Beginn der Ära Heinichen/Zelenka in der Dresdner Hofkirchenmusik.

Heinichen hat auf dem Tbl. des Autographs eine Wiederaufführung der Messe an Pfingsten 1724 (4. Juni) vermerkt.

S 1; M 1; D-5a (*Kurzfassung: M 1a; D-5*)

Heinichen hat seine Messen 1 bis 5 später zum Teil beträchtlich gekürzt und umgearbeitet; eine so gekürzte Messe bezeichnete er als „*Missa abbreviata*“ oder gelegentlich als „*Missa scortata*“. Die Kurzfassungen, bei Schmitz als M 1a bis M 5a verzeichnet, sind nur selten datiert; sie dürften von 1725 an entstanden sein.

1721: *Missa* F-Dur; datiert: „Festo St. Petri et Pauli [29. Juni] Mes. Junij 1721“. Die Mischung italienischer („Mese“) und lateinischer („Junij“) Vokabeln begegnet in Heinichens Datumsangaben nicht selten. Später geht er jedoch mehr und mehr dazu über, das italienische „Mese“ durch das lateinische „Mense“ zu ersetzen.

S 11; M 2; D-13 (*Kurzfassung: M 2a; D-13a*)

1721: *Dixit Dominus* (Ps. 109) F-Dur; datiert: „Mes. Junij 1721“.

S 44; D-34

1721: *Magnificat* F-Dur; datiert: „Mes. Junij 1721. Festo S. Petri et Pauli“.

S 91; D-22 (*Kurzfassung: D-22a [autographe Partitur], E-510 [nichtautographe Originalstimmen]*)

Das Fest Peter und Paul am 29. Juni war der zweite Anlaß, den Heinichen mit Kompositionen für Messe und Vesper bediente. Der Abstand dieses Festes zum beweglichen Pfingstfest betrug 1721 vier Wochen. Heinichens Arbeitsweise bei der Vesperkomposition läßt sich an den Quellen gut verfolgen. Zelenkas Psalmen sind weit spärlicher datiert; zu seiner Psalmensammlung sei verwiesen auf Dok. Teil III, nach Nr. 23 (dort auch eine Übersicht über die verschiedenen Formulare).

Grundsätzlich sei hingewiesen auf die „Bemerkungen zum verlorenen Aufführungsmaterial von Heinichens Vesperkompositionen“ (unten, S. 85 f.), auf die wir uns im folgenden häufiger beziehen.

Triosonaten: Zelenkas sechs Triosonaten sind nicht datiert, doch deutet das Schriftbild der autographen Partitur eindeutig auf die Jahre 1721/22 (nach oben geöffnete hohle Notenköpfe; vgl. auch ZWV). Ein unmittelbarer Kompositionsanlaß ist nicht erkennbar. Vielleicht waren sie für die Aufführung in kleinem Kreis in den Gemächern der Kurprinzessin Maria Josepha gedacht, die anscheinend Zelenkas einziger Rückhalt bei Hofe war. Möglicherweise wollte Zelenka mit diesen außergewöhnlichen Werken auch darauf aufmerksam machen, daß er grundsätzlich als Komponist zur Verfügung stehe. Denn seit seiner Rückkehr aus Wien im Februar 1719 war er wieder Kontrabassist; allenfalls die *Missa Corporis Domini* könnte nach der Rückkehr bereits in Dresden entstanden sein. In jedem Fall gehören die Triosonaten zu den ersten Werken, die Zelenka nach seinen Studien bei Fux in Dresden komponiert hat. Die Sonaten sind ediert in *Hortus Musicus* Nr. 126, 132, 147, 157, 177 und 188.

Z 181, Nr. 1–6; Q-1 (*autographe Partitur*), Q-3 (je 4 Stimmen für die Sonaten 2, 4 und 5)

1722: *Miserere* (Ps. 50) d-Moll; datiert: 25. März 1722.

Z 56; D-504; Dok. 11

1722: *Lamentationes Jeremiae Prophetae*, datiert: 1722; Karwoche: 29. März bis 4. April; Ostersonntag: 5. April. Das *Miserere* und die *Lamentationen* waren anscheinend Zelenkas erster Beitrag für die Dresdner Hofkirchenmusik. Ein knappes Jahr nach ihrer Wiederaufnahme ist er zum Gehilfen und – de facto – Stellvertreter Heinichens geworden.

Z 53; D-3; Dok. 12

1722: *Missa* D-Dur; ursprünglich datiert: „Mes. Novembr. 1721“, dann dieses Datum getilgt und ersetzt durch „Mes. Marz. 1722 Pasqua“ (5. April). Ursprünglich könnte die Messe bestimmt gewesen sein für das Fest der Unbefleckten Empfängnis, damit zugleich für den „8. Decembr. Ihrer Königlichen Hoheit der Chur-Princeßin zu

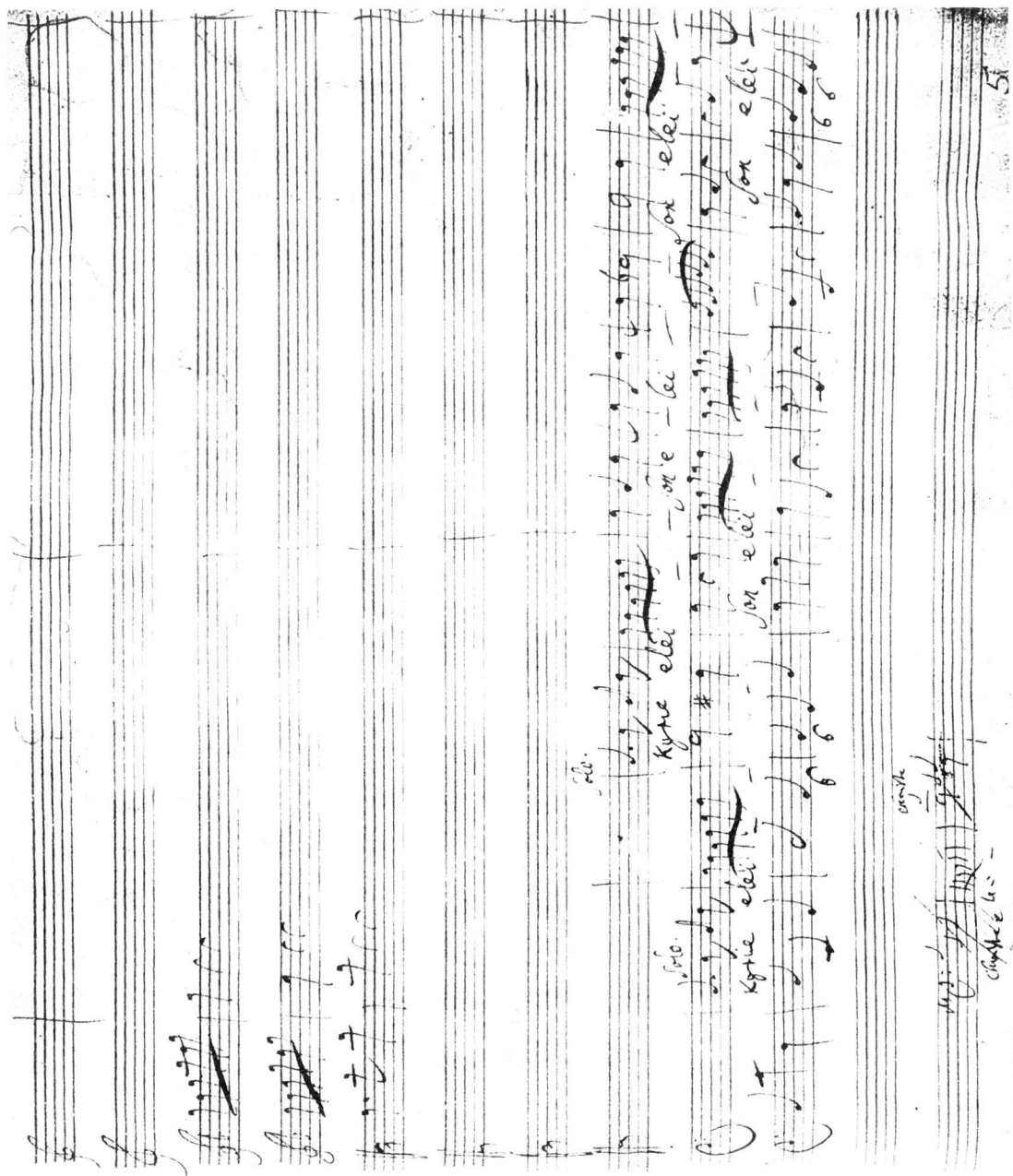


Abb. 2: Johann David Heinichen, Missa F-Dur (M 3; November 1722), Kyrie; *Mus. 2398-D-12* (Autograph), S. 5. Partituranordnung: Corno da caccia I (leer), Corno da caccia II (leer), VI/Ob I, VI/Ob II, Va, S (leer), A (leer), T, B, Bc. Heinichens Skizze im untersten System verweist auf die „Abbreviata“-Fassung dieser Messe (M 3a; *Mus. 2398-D-12a*), in der anstelle einer erneuten solistischen Kyrie-Anrufung hier bereits das „Christe eleison“ einsetzt. Heinichen behält die Continuuolinie bei und orientiert sich auch in der Gestaltung von T und B deutlich an den Vorgaben der ursprünglichen Fassung. Allerdings gestaltet er den Themenkopf des Christe wesentlich prägnanter; dadurch wird der Einsatz dieses Textteils – seinem formalen Rang gemäß – deutlicher hervorgehoben.

Sachsen, Frauen Maria Josepha Geburths- und Namens-Tag in Galla“ (so die Formulierung in HStCal 1729 unter der Rubrik „Galla-Tage, So in Dreßden celebrirt werden“). Die Messe wurde dann für das Osterfest 1722 bestimmt. Beide Daten stehen auf dem Titelblatt, so daß nicht zu sagen ist, wo die Komposition im November 1721 unterbrochen wurde. Das höfische Zeremoniell stimmte jedenfalls bei den beiden Anlässen überein; die Umwidmung der Messe war von daher unproblematisch: „NB. Es ist zu observiren, daß alle Heilige Zeiten als Ostern, Weyhnachten, Neue-Jahrs-Tag, Pfingsten, das grosse Neue-Jahr allezeit Galla ist, wie auch das Fron-Leichnams-Fest“ (HStCal 1729).

S 2; M 4 (zur Zählung vgl. unten, M 3); autographe Partitur: Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Mus. ms. autogr. J. D. Heinichen 2 N (aus der Sammlung Poelchau; Kurzfassung: M 4a; erhalten nur eine Abschrift von Kyrie und Gloria: Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Mus. ms. 30 088)

1722: Agnus Dei, datiert: „Pragae 1722, 20. Decemb.“; Zelenkas Reise nach Prag Ende des Jahres 1722 diente vielleicht der Vorbereitung der Aufführung seines „Melodrama“ im September 1723.

Z 37; D-13; Dok. 13

Trisodate: S und H verzeichnen eine „Sonata à 3. Strom.“ für Querflöte, Violine und Cembalo in G-Dur; einzige Quelle: Rostock, Musica Saec. XVII.18.-14.14. Laut S 250 ist diese Quelle datiert: „Dresden, den 8. July 1722“, laut H III, 11 lediglich: „Dresden, July 1722“.

1722: Te Deum D-Dur, datiert: „Mes. Augusti 1722“. Als Anlaß für die Komposition läßt sich die bevorstehende Niederkunft der Kurprinzessin vermuten; am 5. September 1722 brachte sie den Sohn Friedrich Christian zur Welt.

S 118; D-17 (Kurzfassung: D-17a)

1722: Missa F-Dur; datiert: „Mes. 9br. [Novembre/Novembris] 1722“. Es bleibt unklar, warum Heinichen selbst diese Messe als seine dritte zählt, obwohl sie später datiert ist als die oben verzeichnete Messe für Ostern 1722, die Heinichen als vierte Messe zählt. Als mögliches Bestimmungsdatum dieser Messe kommt in erster Linie wieder der 8. Dezember in Betracht. Vielleicht dachte Heinichen auch an das Xaveriusfest (3. Dezember oder Oktavtag); allerdings hätte man dann das Credo (im Gegensatz zum genannten Marienfest!) nicht benötigt.

S 12; M 3; D-12 (Kurzfassung: M 3a; D-12a)

1723: Lamentationes Jeremiae „à Voce sola“; Karwoche: 21. bis 27. März, Ostersonntag: 28. März.

Z 54; D-49; Dok. 15

1723: Responsoria pro Hebdomada Sancta; Entstehungsjahr mittels Chronogramm angegeben. Die Responsorien müssen spätestens in der Karwoche fertig gewesen sein. Da es sich dabei um 27 sorgfältig ausgearbeitete vierstimmige Chorsätze handelt, dürfte Zelenka mit der Komposition einige Zeit beschäftigt gewesen sein.

Z 55; D-5; Dok. 14 (mit ausführlichem Kommentar)

1723: Dixit Dominus (Ps. 109) d-Moll, von Heinichen als „2dum“ gezählt; datiert: „Mes. Maij 1723“.

S 46; D-38

1723: Credidi propter quod locutus sum (Ps. 115) F-dur; datiert: „Mes. Maij 1723“.

S 34; D-49

1723: Beati omnes (Ps. 127) g-Moll; datiert: „Mes. Maij 1723“.

S 25; D-54

Die Psalmen 109, 115 und 127 sind Bestandteile der beiden Vespren an Fronleichnam und in der folgenden Oktav. An Fronleichnam war der Dresdner Hof „in Galla“ (vgl. oben). Fronleichnam fiel 1723 auf den 27. Mai. Zur Psalmenfolge in der Vesper dieses Tages gehören noch die Psalmen 112, Laudate pueri Dominum, und 147, Lauda Jerusalem Dominum.

Die SLB besitzt zwei undatierte Vertonungen des 147. Psalms von Heinichen unter den Signaturen D-58 und D-59. Für die Fronleichnamsvesper 1723 läßt sich D-59 (S 80; F-Dur) in Anspruch nehmen. Denn in der verlorenen Sammlung der Aufführungsmaterialien folgte das in dieser Quelle überlieferte Werk auf die drei oben genannten Psalmen 109, 115 und 127 (S 119, Nr. 4; vgl. unten, S. 85 f.).

Ob Heinichens undatiertes Laudate pueri D-46 (S 84; F-Dur) ebenfalls 1723 entstanden ist, muß offen bleiben. In der ehemals vorhandenen Stimmensammlung (S 119) war dieser Psalm nicht enthalten.

1723: Litanía pro Festo Corporis Domini, c-Moll; datiert: „Mes. Maij 1723“.

S 88 (ohne Datierung); D-31

Heinichen war offensichtlich bestrebt, die Liturgie eines bestimmten Anlasses sogleich möglichst vollständig mit Kompositionen zu bedienen, die er dann in der Folgezeit wiederverwenden konnte. S 88 nennt zwei Daten für die Wiederaufführung der c-Moll-Litaneien: „1727 aufgeführt, 1728 zweimal aufgeführt“; möglicherweise standen diese Angaben auf dem heute verlorenen Titelblatt der Quelle. Der Bedarf an Fronleichnamslitaneien muß groß gewesen sein. Denn sowohl Heinichen als auch Zelenka haben 1727 neue Litaneien komponiert.

Melodrama de Sancto Wenceslao: Sub olea pacis et palma virtutis; Huldigungsspiel, anlässlich der Krönung des habsburgischen Kaiserpaares zu Königen von Böhmen im September 1723 in Anwesenheit der Herrscher im Prager Clementinum aufgeführt.
Z 175; D-2; Dok. 17

1723: Missa Sancti Spiritus; datiert nach dem Gloria: „1723“. Credo, Sanctus und Agnus Dei weisen starke Eingriffe aus der Zeit um und nach 1729 auf. Wenn Zelenka diese seine erste solenn besetzte Messe zum Pfingstfest 1723 geschrieben hat, dann wäre sie ein erstes Beispiel für planvolle Zusammenarbeit mit dem Kapellmeister. Denn dieser war mit seinen Kompositionen für Fronleichnam (23. Mai) wohl so beschäftigt, daß er für den 16. Mai nicht auch noch eine große Messe komponieren konnte.

Z 4; D-18; Dok. 16; Exz. IV

Orchesterwerke: 1723 schrieb Zelenka, der zur Aufführung seines Melodramas nach Prag gereist war, dort einige Orchesterwerke. Somit ist außer einem Capriccio (N-2, 1729, siehe unten) Zelenkas gesamte Orchestermusik außerhalb Dresdens, nämlich in Wien (1717/18) und Prag (1723) entstanden. Dies läßt sich wohl nur so verstehen, daß Zelenka in Dresden eben nicht über das Orchester außerhalb der Kirche verfügen konnte.

Von den Prager Werken sind erhalten:

1. Concerto a 8 concertanti G-Dur;

Z 186; O-1; Dok. 18. In der autographen Partitur findet sich der Hinweis: „Concerti 6 [!] fatti in fretta a Praga 1723“.

2. Hipocondrie a 7 concertanti A-Dur;

Z 187; N-11; Dok. 19

3. Ouverture a 7 concertanti F-Dur;

Z 188; N-6; Dok. 20

4. Sinfonia a 8 concertanti a-Moll;

Z 189; N-9; Dok. 21.

Die Zusätze zu den Titeln lassen vermuten, daß Zelenka mit „Concerti“ auch die nicht eigens so genannten Werke Nr. 2, 3 und 4 hätte meinen können; demnach würden nur zwei der eilends geschriebenen Werke fehlen.

Spätestens im November 1723 war Zelenka wieder in Dresden.

1723: Missa F-Dur; datiert: „Mes. 7br. [Sept.] 1723“. Das nächstliegende höfische Fest von Bedeutung war der Geburtstag des Kurprinzen am 7. Oktober. Daß Heinichen seine Werke bereits im Vormonat ihrer Bestimmung datiert, läßt sich häufig beobachten. Allerdings ist meist unklar, ob er damit den Anfang oder die Beendigung der Komposition bezeichnet.

S 14 (falsches Datum); M 5; D-14 (Kurzfassung, datiert 1728: M 5a; D-14a)

1723: Laetatus sum (Ps. 121) C-Dur; datiert: „Mes. 9br. [Nov.] 1723“.

S 69; D-51

1723: Nisi Dominus (Ps. 126) c-Moll; datiert: „Mes. 9br. 1723“.

S 99; D-53

1723: Magnificat B-Dur; datiert: „Mes. 9br. 1723“, von Heinichen als „2dum“ bezeichnet.

S 93; D-24

1723: Hymnus: Ave Maris stella, F-Dur; datiert: „Mes. 9br. 1723“.

S 59; E-8

Die Psalmen 121 und 126 sind – unter anderem – Bestandteil der beiden Vespren an allen Marienfesten (des weiteren gehören dazu: Ps. 109, Dixit, Ps. 112, Laudate pueri, Ps. 147, Lauda Jerusalem). Auch das Magnificat und der Hymnus gehören zum Formular dieser Vespren. Bereits in der Fronleichnamsvesper begegnen die Psalmen 109, 112 und 147. Nur von den Psalmen 121 und 126 besaß Heinichen noch keine eigenen Vertonungen; deshalb hat er diese Psalmen im November 1723 komponiert. Zwei Anlässe sind denkbar: zum einen das Fest „Praesentatio B. M. V.“ (Fest Mariae Opferung, 21. November), zum anderen – und dies ist wahrscheinlicher – das Fest „Conceptio Immaculata B. M. V.“ (Fest der Unbefleckten Empfängnis Mariae, 8. Dezember; zugleich Geburts- und Namenstag der Kurprinzessin Maria Josepha).

1723: Litaniae Xaverianae D-Dur; datiert: Dresden, 29. November 1723, aufgeführt am 9. Dezember 1723 laut dem verlorenen „Diarium“ der Dresdner Jesuiten: „Devotio Xaveriana ut alias, hora 4. Litanias novas produxit Dnus [Dominus] Zelenka cum Regiis musicis“ (Schulz, Zelenka, S. 15, Anm. 63). In Wien wurde das Xaveriusfest (3. Dezember) „seit 1719 auf den Oktavtag verlegt“ (Riedel, Karl VI., S. 270, Anm. 1); ähnliches scheint auch für Dresden zuzutreffen (vgl. auch Zelenkas am 9. Dezember 1729 datierte Xaverius-Litanei Z 156).

Z 154; D-57; Dok. 22

1724: Gloria F-Dur; datiert: Dresden, 2. Februar 1724. Revidierte Fassung von D-34,1 (siehe oben unter 1714).

Z 30; D-34a; Dok. 4; Exz. II

1724: De profundis (Ps. 129) d-Moll; vor dem 1. März 1724 komponiert für die Exequien von Zelenkas Vater, die an dem genannten Tag in der katholischen Kapelle zu Dresden abgehalten wurden. Zelenka leitete die Aufführung selbst.

Z 50; D-61, 14; Dok. 24 (mit ausführlichem Kommentar)

1724: Drei Lamentationes Jeremiae in Coena Domini:

1. Incipit Lamentatio (Tenore), 2. Vau. Et egressus est (Basso), 3. Jod. Manum suam misit (Alto), jeweils mit Oboen, Flöten, Streichern und Cembalo (die Orgel wurde in der Karwoche, oder zumindest an den eigentlichen Kartagen, in Dresden nicht gespielt). Gründonnerstag fiel 1724 auf den 13. April; da jedoch die Matutin bereits am Vortag gehalten wurde, ist als Datum der ersten Aufführung Mittwoch, der 12. April 1724, anzunehmen.

S 71 bis 73; D-28

1724: Oratorio Tedesco al Sepolcro Santo; Karfreitag, der Tag der Dresdner Oratorienaufführungen, fiel 1724 auf den 14. April. Das Oratorium besitzt – ganz gegen die Gepflogenheiten der Gattung – einen deutschen Text, der beginnt: „Nicht das Band, das Dich bestricket, nicht die Fessel quälen Dich! Was Dich martert, Was Dich drückt, Ach mein Heiland, das bin ich!“ Es treten auf St. Petrus (B), St. Johannes (T), Die andächtige Seele (A), Die gläubige Seele (S) sowie der Chor der reuenden [sic] Sünder. Waren Zelenkas Sepulcrum-Sacrum-Kantaten noch sämtlich für Prag bestimmt, so beginnt mit Heinrichens Sepulcrum-Sacrum-Kantaten und Oratorien aus den 1720er Jahren anscheinend die Geschichte des Dresdner Oratoriums, die in den Werken Hasses gipfeln sollte.

S 20; D-63

1724: Dixit Dominus (Ps. 109) B-Dur; datiert: „Mes. Maij 1724“; von Heinichen als „3um“ gezählt (vgl. die oben verzeichneten Dixit-Vertonungen von 1721 und 1723).

S 47; D-36

1724: Confitebor (Ps. 110) G-Dur; datiert: „Mes. Maij 1724“, von Heinichen als „2dum“ bezeichnet. Ein früheres Confitebor ist anscheinend nicht erhalten. D-40 ist datiert (1727). D-41 ist eine abschriftliche Partitur; das Werk war als Nr. 25 in der verlorenen Stimmensammlung enthalten (vgl. unten, S. 85 f.). Vermutlich entstand dieses Confitebor im April 1726.

S 32; D-39

1724: Beatus vir (Ps. 111) d-Moll; datiert: „Mes. Maij 1724“, von Heinichen als „2dum“ gezählt. Die erste Vertonung dieses Psalms könnte allenfalls in D-43 (S 28, Es-Dur) vorliegen; das Autograph ist nicht datiert, die Vertonung nicht numeriert.

S 27; D-44

1724: Laudate pueri (Ps. 112) C-Dur; datiert: „Mes. Maij 1724“, von Heinichen als „2dum“ gezählt. Die erste Vertonung dieses Psalms könnte in D-46 (S 84, F-Dur) vorliegen (siehe auch oben, Fronleichnam 1723); das Autograph ist nicht datiert, die Vertonung nicht numeriert. Die dritte Vertonung des Psalms 112 in D-33 ist datiert (1726).

S 81; D-45

1724: Magnificat Es-Dur; datiert: „Mes. Maij 1724“, von Heinichen als „3um“ gezählt. Die beiden früheren Magnificat siehe unter den Jahren 1721 und 1722.

S 96; D-27

1724: Hymnus pro Festo Pentecostes: Veni creator spiritus, g-Moll; datiert: „Mes. Maij 1724“.

S 62 (irreführende Angaben); E-11

Der Vesperhymnus „pro Festo Pentecostes“ erlaubt die Zuordnung aller vorher genannten Psalmen einschließlich des Magnificat zur I. Vesper an Pfingsten 1724 (4. Juni). Zum Formular dieser Vesper gehört noch der Psalm 116, Laudate Dominum omnes gentes. Die SLB besitzt von Heinichen nur eine einzige Komposition dieses Psalms (D-50; S 83; F-Dur). Die Partitur ist eine Abschrift ohne authentische Autorenangabe. Doch deutet die Stellung des Werks in der verlorenen Stimmensammlung (S 119, Nr. 14; vgl. unten, S. 85 f.) sowohl auf die Echtheit als auch auf die Zugehörigkeit der Komposition zum Pfingstvesperzyklus des Jahres 1724. Da Heinichen an Pfingsten 1724 seine Missa primitiva wieder aufführte, stand das Fest am Dresdner Hof ganz im Zeichen der Musik des Kapellmeisters.

Den Pfingsthymnus: Veni creator spiritus hat Heinichen später mit dem Text des Epiphania-Hymnus: Crudelis Herodes (E-10) parodiert. Dies lag nahe, ist doch die Psalmenfolge an Epiphania mit derjenigen der I. Pfingstvesper identisch. Psalmen und Magnificat, die an Pfingsten 1724 ihre Premiere erlebt hatten, wurden demnach auch an Epiphania aufgeführt.

1724: Missa D-Dur; datiert: „Mes. Maggio 1724“ (Titelblatt) und „Mens. Junij 1724“ (Schluß); vielleicht für Fronleichnam (15. Juni) bestimmt.

S 3; M 6; D-2b

Von der sechsten Messe und allen folgenden Messen Heinrichens existieren keine Kurzfassungen. Diese Messen waren von vornherein so angelegt, daß sie der von der Liturgie erwünschten Zeitdauer entsprachen. Es muß of-

fenbleiben, ob die Kurzfassungen der fünf ersten Messen die ursprünglichen langen Versionen verdrängten oder ob sie als Alternative gedacht waren für Anlässe, an denen die Kirchenmusik nicht zu viel Raum einnehmen sollte. Für die Annahme, daß der Gottesdienst von 1724 an insgesamt kürzer wurde, spricht jedoch der Umstand, daß es zu den Messen sechs bis zwölf keine langen „Alternativen“ gibt.

Die Quellen der Heinichenschen Kirchenwerke weisen eine Besonderheit auf, die hier nur erwähnt, aber nicht umfassend dargestellt werden soll. Heinichen hat in etlichen Autographen Angaben zur Aufführungsdauer (in Minuten) eingetragen (für die Messen vgl. das Verzeichnis von Schmitz). Anhand dieser Angaben läßt sich der Unterschied zwischen einer „langen“ und einer „kurzen“ Messe verdeutlichen. Die letzte in zwei Fassungen vorliegende Messe ist M 5 / M 5a. Die lange Fassung dauerte 45 Minuten, die kurze Fassung dauerte 35 Minuten. Die erste nur noch in einer Fassung vorliegende Messe ist M 6; sie dauerte 35 Minuten.

1724: Hymnus pro Festo Corporis Christi: Pange lingua, d-Moll; datiert: „Mes. Junii 1724“ (Fronleichnam: 15. Juni).
S 61; E-14

1724: Missa D-Dur; datiert: „Mes. 7br. [Sept.] 1724“. Als Anlaß kommt wieder der 7. Oktober in Betracht; vgl. oben die fünfte Messe, September 1723. Die Nennung oder Vermutung von bestimmten Kompositionsanlässen ist so zu verstehen, daß zu den genannten Daten der Kapellmeister mit einer „neu verfertigten“ Musik auftrat. Bei Gelegenheiten minderen Ranges konnte man wohl auf bereits bekannte Werke zurückgreifen, ohne sich etwas zu vergeben.
S 8; M 7; D-8

1724: Litania pro Festo S. Fr. Xaverij, c-Moll; datiert: „Mes. 9br. [Nov.] 1724“. Der Anlaß für diese Komposition war das von den Dresdner Jesuiten feierlich begangene Xaveriusfest (3. Dezember) bzw. dessen Oktav. Im Zusammenhang mit Zelenkas Xaverius-Litanei des Jahres 1723 (Z 154) wurde der Ort für diese Litanei genannt: die um vier Uhr nachmittags beginnende „Devotio Xaveriana“ in der Kapelle des Dresdner Schlosses. Ob und wie diese Andacht mit der Vesper verbunden war, muß vorerst offen bleiben.
S 87; D-32

1724: Hymnus pro Festo S. Francisci Xaverii et aliorum Sanctorum: Iste Confessor; datiert: „Mes. 9br. [Nov.] 1724“. nicht bei S; *D-27*

Der Hymnus ist angebunden an das zuletzt genannte Magnificat Es-Dur (D-27), das zu der für den Pfingstsonntag 1724 komponierten Vesper gehört. Auch am Xaveriusfest, dem 3. Dezember, wurden die Psalmen 109 bis 112 und 116 in der Vesper gesungen, denn der heilige Franz Xaver war ein „Confessor non Pontifex“. Neben Pfingsten, Epiphanias und dem Xaveriusfest läßt sich noch ein vierter Termin nennen, an dem Heinichen seine zu Pfingsten 1724 komponierten Vesperpsalmen aufführen konnte. Ähnlich wie er den Pfingsthymnus als Epiphanias-Hymnus untextierte, parodierte Heinichen auch den Hymnus: Iste Confessor. In der undatierten Quelle E-12 erscheint die Musik mit dem Text: Te Joseph celebrent für das Josephsfest am 19. März. Die Psalmfolge dieses Festtages stimmt mit derjenigen in der Pfingstvesper überein.

Neben den Hymnen weichen jedoch auch die Marianischen Antiphonen bei den einzelnen Anlässen ab. Zur Pfingstvesper 1724 hatte Heinichen ein Regina coeli laetare komponiert, das in der verlorenen Stimmensammlung auf die Psalmen, den Hymnus und das Magnificat folgte (S 119, Nr. 17; vgl. unten, S. 85 f.); das Werk ist heute nicht mehr vorhanden. Für das Xaveriusfest und Epiphanias wurde die Antiphon Alma redemptoris mater benötigt, die gesungen wird vom Samstag vor dem 1. Advent bis zum Fest Mariae Reinigung am 2. Februar. Hier konnte Heinichen wohl zurückgreifen auf eine Komposition des Jahres 1723. Zwar ist die Quelle E-1 nicht datiert, doch ergibt sich ihr Entstehungsdatum (Nov. 1723) aus ihrer Stellung innerhalb des verlorenen Stimmenmaterials (S 119, Nr. 9). Eine dritte Antiphon schließlich wurde für das Josephsfest gebraucht. Heinichen hat im März 1727 ein Ave Regina coelorum geschrieben (E-6); anscheinend ist dies seine einzige Komposition dieses Textes. Vielleicht fällt auch die „Herstellung“ des Hymnus: Te Joseph celebrent in dieses Jahr. Das Josephsfest hatte in Dresden deshalb eine besondere Bedeutung, weil es der Namenstag der Kurprinzessin Maria Josepha wie auch ihres Vaters, des verstorbenen Kaisers Joseph, war.

1724: Memento Domine David (Ps. 131) g-Moll; datiert: „Mes. Xbr. [Dez.] 1724“. *S 97; D-56*

1724: Hymnus in Nativitate Domini: Jesu Redemptor Omnium, F-Dur; datiert: „Mes. Xbr. 1724“. *S 60; E-7*

Der Hymnus erlaubt es, auch den vorgenannten Psalm 131, der in verschiedenen Vesperformularen begegnet, konkret auf das Weihnachtsfest 1724 zu beziehen; die Liturgie verlangt ihn in der II. Vesper an Weihnachten und in beiden Vespers der Weihnachtsoktav. Neben Psalm 131 und dem Magnificat gehören zu diesem Vesperformular noch die Psalmen 109, Dixit Dominus, 110, Confitebor, 111, Beatus vir (die alle auch sonst begegnen und in etlichen Vertonungen Heinichens vorliegen) sowie der nur selten gebrauchte Psalm 129, De profundis. In der Quelle D-55 ist ein De profundis von Heinichen in einer abschriftlichen Partitur ohne authentische Autorenangabe erhalten (S 35 gibt irrig an: „Part. Aut.“). Die Stellung des Werks in der verlorenen Sammlung des Aufführungsmaterials (S 119, Nr. 19) deutet auf die Echtheit dieses Stückes und seine Zusammengehörigkeit mit dem 131. Psalm.

1724: Offertorium aus der Missa pro defunctis: Domine Jesu Christe, a-Moll; datiert: „1724“ (womöglich korrigiert aus „1722“). Vielleicht ist dieses Stück eine Ergänzungskomposition für das von Schmitz unter R 1 verzeichnete „Requiem solenne“, in dem dieser Teil fehlt.
S 100 (falsche Angaben); E-14,3

1724: Salve Regina, d-Moll; datiert: Dresden 1724.
Z 139; E-10; Dok. 25

1724: Missa Spei C-Dur; nicht erhalten, Datum nach Schulz, Zelenka, S. 16. Stellung in Zelenkas Inventar sehr früh: Nr. 4.
Z 5; Dok. 25a

1725: „Resp. Parasceve. a-Moll. 4 voc. strom. unis., 1725“; Textbeginn: „Omnes amici mei“.
S 112

1725: „Responsorial [!] Sabbato Sancto. g-Moll. 4 voc. sol. [?, con?] strom. unis., 1725“; Textbeginn: „Sicut ovis ad occisionem ductus est“.
S 113

Die beiden letzten Einträge nach Seibel; die Quellen sind nicht erhalten. Dies ist auch deshalb bedauerlich, weil in diesen vierstimmigen Chorwerken ein Gegenstück zu Zelenkas oben unter 1723 verzeichneten Responsorien vorläge. Aus Seibels auch hier unzulänglichen Angaben geht nicht hervor, ob jeweils nur das erste Responsorium der I. Nokturn oder ob der gesamte Zyklus vorhanden war (zu den zugehörigen Stücken vgl. etwa ZWV, Z 55). Ostern fiel 1725 auf den 1. April. Siehe auch: Undatierte Kirchenmusik (S. 85).

1725: Motetto: Angelus Domini; datiert: Dresden, 28. März 1725. Als Offertorium für das Osterfest (1. April) bestimmt. Es handelt sich bei dem Stück um eine Parodie der Arie „Haec caeli est victoria“ aus dem Festspiel von 1723.
Z 161; E-39 (autographe Partitur), E-39a (Stimmen); Dok. 26

1725: Motetto: Quis ascendet in montem Domini, G-Dur; datiert: „Mens. April 1725“. Es handelt sich hier nicht um eine Solomotette, sondern um ein Stück für Solostimmen, Chor und Instrumente. Dem Schlußsatz, Alleluja, wurde nachträglich der Text „Amen“ unterlegt. Auf dem Titelblatt eine (anscheinend später zugefügte) Angabe Heinichens: „pour le sacre du pr... de N.“; die Bestimmung des Werkes können wir hieraus nicht klären. Auf Himmelfahrt nimmt der Text im übrigen keinen Bezug.
S 21; E-13

1725: Missa D-Dur; datiert: „Mens. Maij 1725“ (Tbl.) bzw. „Mens. 9br. [Nov.] 1725 von Credo an“ (Schluß).
S 4; M 8; D-9

Heinichen dürfte im Mai 1725 schwer erkrankt sein; die Schwindsucht, an der er 1729 starb, machte sich schon Jahre zuvor bemerkbar. Die im Mai begonnene Messe konnte er erst im November weiterführen. Sein nächstes größeres Werk ist das Requiem vom März 1726. Heinichens Ausfall hinterließ eine Lücke, die Zelenka mit seinen Werken füllen mußte.

1725: Kyrie a-Moll; datiert: Dresden, 23. Juni 1725.
Z 27; D-32 (Partitur); D-32a (Stimmen); Dok. 27

1725: Litaniae Lauretanae factae in honorem Thaumaturgae Kruppnensis, G-Dur; datiert: Dresden, 6. September 1725. Dieses a-cappella-Stück ohne Generalbaß ist für eine Wallfahrt der Dresdner Katholiken nach dem Kloster Mariaschein bei Graupen („Kruppnensis“) in Böhmen komponiert worden.
Z 150; D-54; Dok. 28

1725: Confitebor (Ps. 110) e-Moll; datiert: Dresden, 25. September 1725.
Z 72; D-61,9; Dok. 29

1725: Beatus vir (Ps. 111) a-Moll; datiert: Dresden, 10. Oktober 1725.
Z 75; D-61,10; Dok. 30

1725: Sanctus a-Moll; datiert: Dresden, 3. November 1725. Ohne Benedictus und Osanna.
Z 35; D-32b (Stimmen); Dok. 27

1725: Hymnus: Creator alme siderum, d-Moll; datiert: Dresden, 6. November 1725. Der Komposition können auch die folgenden Hymnentexte unterlegt werden: Jesu Redemptor omnium, Deus tuorum militum, Exsultet orbis gaudiis, Salutis humanae sator.
Z 111; E-26 (Nr. 1); Dok. 32

1725: Missa Fidei C-Dur (nur Kyrie, Gloria); datiert: Dresden, 25. November 1725.
Z 6; D-14; Dok. 34; Exz. V

1725: Magnificat D-Dur; datiert: Dresden, 26. November 1725.
Z 108; D-61,13 (nachkomponierte 2 Tr+Timp in D-61,1a); Dok. 35

Das Datum der Missa Fidei (25. Nov.) steht am Anfang des Kyrie, das Datum beim Magnificat (26. Nov.) steht am Schluß des Stückes. Es ist denkbar, daß das eine Datum den Beginn, das andere Datum den Abschluß der betreffenden Komposition anzeigt. Zelenka hätte demnach kurz vor Abschluß des Magnificat mit der Komposition der Messe begonnen.

1725: Agnus Dei G-Dur; datiert: Dresden, 28. Dezember 1725. Das *Dona nobis pacem* ist nur unvollständig textiert; wahrscheinlich wurde die Zeit knapp, da eine Aufführung an Neujahr (Circumcisio, 1. Januar 1726) geplant gewesen sein dürfte.
Z 38; D-16; Dok. 36

1726: Am 17. Januar 1726 legte Zelenka sein Inventar an, in dem die Kirchenwerke aus seinem Besitz wie auch seine eigenen Kompositionen verzeichnet werden. Die Eintragungen reichen bis ins Jahr 1739.

1726: Beatus vir (Ps. 111) C-Dur; datiert: Dresden, 11. März 1726.
Z 76; D-61,2; Dok. 37

1726: Dixit Dominus (Ps. 109) D-Dur; datiert: „Dresden, 26. März 1726“.
Z 68; D-61,1 (nachkomponierte 2 Tr+Timp in D-61,1a); Dok. 38

Um die Mitte der 1720er Jahre schreibt Zelenka Vesperpsalmen in beträchtlicher Zahl; viele Quellen sind jedoch undatiert und somit nicht, wie bei Heinichen, als Zyklen bestimmten Anlässen zuzuordnen. Doch komponierte auch Zelenka seine Psalmen so, daß es ihm möglich war, die verschiedenen Vesperformulare mit seinen Werken zu „bedienen“ (vgl. dazu ausführlich Dok., nach Nr. 23).

1726: Requiem nel giorno del defunto Imperatore Gioseffo, Es-Dur; datiert: „Mes. Mart. 1726“. Kaiser Joseph I., der Vater der Kurprinzessin Maria Josepha, war am 17. April 1711 gestorben. Das Requiem Heinichens wird demnach am 17. April 1726 in Dresden aufgeführt worden sein. Dieser Tag war der Mittwoch in der Karwoche. Heinichens Komposition verzichtet wohl aus diesem Grund auf die sonst für Werke dieser Bestimmung üblichen (sordinierten) Trompeten und Pauken.
S 18; R 2; D-16

1726: Missa Paschalis D-Dur; datiert nach den Teilen Kyrie und Gloria: Dresden, 30. März 1726 bzw. Dresden, 11. April 1726. Ostersonntag fiel auf den 21. April. Auch diese Messe wurde später revidiert; sie wurde demnach mehrfach im Dresdner Hofgottesdienst aufgeführt.
Z 7; D-19; Dok. 39; Exz. VI

Vermutlich durfte Zelenka die repräsentative Ostermesse (4 Trompeten und Pauken) komponieren, weil Heinichen mit dem Requiem beschäftigt war.

1726: Dixit Dominus (Ps. 109) Es-Dur; datiert: „Mense April. 1726“, von Heinichen als „4tum“ gezählt (vgl. 1721, 1723 und 1724).
S 48; D-37

1726: Beatus vir (Ps. 111) F-Dur; datiert: „Mens. April 1726“, von Heinichen als „3um“ gezählt (vgl. 1724 und die dort geäußerte Vermutung über die erste Vertonung dieses Psalms).
S 26; D-42 (Autograph), D-42a (Kopie der Partitur; somit sind die im Verlauf der Darstellung als „Incerta“ bezeichneten Kopien ohne authentische Autorenangabe nicht von vornherein Heinichen abzusprechen)

1726: In exitu Israel (Ps. 113) a-Moll; datiert: „Mens. Maj[sic] 1726“, von Heinichen als „2dum“ gezählt. Vermutlich liegt die erste Vertonung dieses Psalms in D-47 vor; diese Quelle ist nicht datiert und nicht numeriert (S 65, B-Dur).
S 64; D-48

Diese Psalmen gehören zu den „Psalmi de Dominica“. Zu diesem Formular gehören noch die Psalmen 110, Confitebor, und 112, Laudate pueri.

In der Quelle D-41 besitzt die SLB ein Confitebor in abschriftlicher Partitur; eine andere Hand hat das Werk Heinichen zugewiesen. Neben dem Kopftitel der Quelle ist vermerkt: „No. 23“. Dies ist ein Hinweis auf die Stellung des Werkes innerhalb der verlorenen Sammlung des Aufführungsmaterials (S 119, Nr. 23). Damit sind Echtheit und Zugehörigkeit zur Sonntagsvesper des Jahres 1726 gesichert.

Unter der Signatur D-26 liegt die undatierte Partiturabschrift eines Magnificat B-Dur vor; neben dem Kopftitel der Quelle steht: „No. 24“. Auch dieser Vermerk verweist auf die Stellung des Stückes innerhalb der ehemals vorhandenen Stimmensammlung (S 119, Nr. 24. Seibels Angaben sind auch hier fehlerhaft: als „Duplikat“ der Nummer 119, 24 nennt er S „96“ und verweist damit auf dasselbe Werk wie bei Nummer 119, 16. Richtig hätte der Ver-

weis lauten müssen: S „95“). Das B-Dur-Magnificat D-26 kann demnach nicht nur für Heinichen, sondern konkret für die Sonntagsvesper des Jahres 1726 in Anspruch genommen werden.

Das Formular der „Psalmi de Dominica“ gilt nicht nur für die Sonntagsvespern, sondern auch für die Vespern in der Epiphania-, Oster- und Pfingstoktav. Ostern fiel 1726 auf den 21. April; die im Mai entstandenen Stücke wären für die Vesper in der Osteroktav zu spät gekommen. Pfingsten fiel 1726 auf den 9. Juni; die im April entstandenen Stücke lägen somit ungewöhnlich weit vor dem potentiellen Bestimmungstermin.

Es bietet sich als mögliches Bestimmungsdatum jedoch ein besonderer Sonntag an: der Sonntag Jubilate am 12. Mai 1726. Denn der 12. Mai war zugleich „Ihrer Majestät des Königes in Pohlen und Churfürstens zu Sachsen, Herrn Friedrichs August [sic] Geburtstag in Galla“ (Formulierung nach HStCal 1729).

1726: Magnificat F-Dur; datiert: „Mens. Maj [sic] 1726“, von Heinichen als „5tum“ gezählt.
S 92; D-23

Die drei ersten Magnificat-Vertonungen Heinichens stammen aus den Jahren 1721, 1723 und 1724. Ein von ihm selbst als „4tum“ gezähltes Magnificat fehlt. Doch dürfte dies vorliegen in der zuletzt erwähnten Kopie des B-Dur-Magnificat D-26. In der Kopie findet sich keine entsprechende Zählung, doch reiht sich das Stück nahtlos in die Chronologie ein. Heinichen hätte demnach im Mai 1726 das Magnificat zweimal komponiert (B-Dur, F-Dur). Anlässe für Magnificat-Kompositionen gab es genug. Möglicherweise hat er das F-Dur-Magnificat im Hinblick auf Himmelfahrt (30. Mai), Pfingsten (9. Juni) oder erst Fronleichnam (20. Juni 1726) geschrieben. Daß Heinichens Partituren im Vormonat ihres Bestimmungstermins datiert sind, ist die Regel. Wenn sich auch oft nicht entscheiden läßt, ob die Daten den Beginn oder den Abschluß der Komposition meinen – nur gelegentlich ist ein Werk am Ende datiert, häufiger stehen die Daten auf dem Titelblatt –, so gewinnt man doch insgesamt den Eindruck, daß Heinichen sich mehr Zeit für die Komposition und die folgende Einstudierung seiner Werke nehmen konnte als Zelenka.

1726: In convertendo Dominus (Ps. 125) C-Dur; datiert: „Mens. Junij 1726“.
S 63; D-52

1726: Domine probasti me (Ps. 138) e-Moll; datiert: „Mens. Junij 1726“.
S 49; D-57

Die Psalmen 125 und 138 gehören als Nr. 4 und 5 zum Formular der II. Vesper an Apostel- und Evangelistenfesten. Zu diesem Formular gehören noch die Psalmen 109, Dixit, 112, Laudate pueri, und 115, Credidi. Ebenso wie vom Magnificat besaß Heinichen von diesen Psalmen bereits eigene Vertonungen, nicht aber von den Psalmen 125 und 138. Als Anlaß für die Komposition bietet sich das Fest Peter und Paul am 29. Juni an (vgl. auch oben, 1721, M 2, die für dieses Fest bestimmt ist).

Serenata: Le Nozze di Nettuno e di Teti. Serenata prodotta à Pillnitz 3. Augusto 1726. Der 3. August war „Ihrer Majest. des Königes in Pohlen und Churfürsten von Sachsen Namens-Tag Augustus in Galla“ (Formulierung im HStCal 1729). Augusts des Starken Namenstag bildete den Anlaß für einen der seltenen „Abstecher“ Heinichens in das Gebiet der weltlichen Musik, in dem er ja, nach seinem Werdegang und seinen Schriften zu urteilen, seine eigentliche kompositorische Heimat sah.

S 203; L-4

Die Sinfonia der Serenata steht in D-Dur. Sie entspricht der „Sonata co' Violini, Oboi, Flauti, Corni, Viole e Basso“ (H IV,5,a; Autograph: N-4); die Sinfonia wurde lediglich nach F-Dur transponiert.

Da N-4 (Sonata) und L-4 (Sinfonia der Serenata) Autographen sind, ist die selbständige Aufführung von Serenaden- und Oratorieneinleitungen als authentische Dresdner Praxis gesichert.

Heinichen hat im August 1726 eine Messe von Angelo Antonio Caroli bearbeitet (Mus. 2952-D-2; von Heinichen datiert: „Mense Augusti 1726“).

In Heinichens Datumsangaben sind einige Monate besonders stark vertreten: März, April, Mai und Juni sowie September, November und Dezember. Nie oder fast nie erscheinen in seinen Partituren dagegen die Monate Januar, Februar, Juli, August und Oktober. Dies hängt zum einen mit der mehr oder weniger dichten Aufeinanderfolge der kirchlichen Anlässe, zum anderen aber auch mit den Gala-Tagen des Hofes und seinen Reisegewohnheiten – nach Pillnitz, Moritzburg, Hubertusburg – zusammen. Der Monat August war für Heinichen ein Ferienmonat. Hier hatte er Zeit, eine fremde Messe zu bearbeiten.

1726: Litania pro Festo S. Fr. Xaverij, e-Moll; datiert: „1726“, von Heinichen als „2da“ gezählt (vgl. 1724). Das Xaveriusfest wird am 3. Dezember (oder dem Oktavtag) gefeiert.
S 85; D-29

1726: „Pro festis B. V. M.“:
Laudate pueri (Ps. 112) G-Dur,
S 82; D-33,1

Laetatus sum (Ps. 121) D-Dur,
S 70; D-33,2

Nisi Dominus (Ps. 126) g-Moll,
S 98; D-33,3

Lauda Jerusalem (Ps. 147) F-Dur,
S 79; D-33,4.

Diese Psalmen sind gemeinsam in *einer* Quelle aufgezeichnet; datiert am Schluß des vierten Psalms: „Xbr. [Dez.] 1726“.

1726: Alma Redemptoris mater, F-Dur; datiert: „Mes. Xbr. [Dez.] 1726“. Diese Marianische Antiphon gehört sicher zu den genannten Psalmen.

S 22 (*falsche Angaben*); E-2

Der Kompositionsanlaß für diese Marienvesper dürfte das Fest der Unbefleckten Empfängnis Mariae am 8. Dezember gewesen sein. Der 8. Dezember war zugleich der Geburtstag der Kurprinzessin Maria Josepha. Zum Formular der Marienvesper gehören noch der Psalm 109, Dixit, der Hymnus: Ave maris stella und das Magnificat. Heinichen wird die im Dezember 1726 komponierten Psalmen und die Antiphon um bereits vorliegende eigene Vertonungen dieser Texte ergänzt haben.

1726: „Missa 9na“ D-Dur; datiert: „Mens. Xbr. [Dez.] 1726“.

S 5 (*falsche Angaben*); M 9; D-6

Schmitz vermutet eine Aufführung dieser Messe an Weihnachten 1726: „darauf deutet auch das zwischen Gloria und Credo eingeschobene Concertino hin“ (Schmitz, Messen Heinichens, S. 291). Allerdings läßt dieser Konzertsatz für Soloflöte pastoralen Charakter gänzlich vermissen; es handelt sich vielmehr um ein 4/4-Allegro mit klopfenden 16tel-Repetitionen.

Eigenartig wäre die Kollision dieser Messe mit Zelenkas ausdrücklich dem Weihnachtsfest gewidmeten Missa Nativitatis (siehe unten). Allenfalls wäre denkbar, daß sich sowohl Heinichen als auch Zelenka in verschiedenen Messen an Weihnachten 1726 mit ihren neuen Werken präsentierten. Vielleicht aber steht auch Heinichens „Missa 9na“ mit dem Geburtstag der Kurprinzessin in Zusammenhang.

Das in der Adventszeit sonst bescheidene Zeremoniell galt im übrigen nicht für das Fest der Unbefleckten Empfängnis. Am Wiener Kaiserhof war das Zeremoniell am 8. Dezember festlich, die Musik verwendete „solenne Besetzung mit Trompeten und Pauken“ (Riedel, Karl VI., S. 271).

1726: Missa Nativitatis D-Dur; Kyrie, Gloria und Credo jeweils datiert: 16. Dezember 1726; 20. [Dezember] 1726; 23. Dezember 1726. Das Autograph enthält nur die Teile Kyrie, Gloria und Credo. Wahrscheinlich wurden Sanctus und Agnus Dei nicht mehr fertig und mußten aus einer anderen Messe übernommen werden. Die knappen Termine sprechen im übrigen dafür, daß Zelenka auch hier kurzfristig einspringen mußte, daß Heinichens „Missa 9na“ demnach nicht zum Weihnachtsfest 1726 gehört.

Z 8; D-20; Dok. 40; Exz. VII

Von Anfang 1727 bis Ende 1728 hat Zelenka etwa fünfzehn fremde Messen ins Inventar eingetragen. Dies sind mehr Messen, als Heinichen insgesamt komponiert hat und fast so viele, wie Zelenka in dreißig Jahren schuf. Dies zeigt, wie sehr man auf fremde Werke angewiesen war auch dann, wenn man die eigenen Messen wiederholt verwendete. Heinichen hat 1727 eine weitere Messe von Caroli bearbeitet (Mus. 2952-D-1).

1727: Lauda Jerusalem (Ps. 147) F-Dur; datiert: 1. März 1727.

Z 104; D-61,5; Dok. 41

Tafelmusik: Musica da Tavola per il Giorno del Nome di S. A. R. [„Sua Altezza Reale“, gemeint ist also der Kurprinz; vgl. oben S. 45f.] Frederigo Augusto li 5. di marzo 1727. „Den 5. Martii Nahmens-Tag Friedrich in Galla“ (HStCal 1729).

S 267; L-5

Die Geburts- und Namenstage Augusts des Starken und seines Sohnes bediente selbstverständlich der Kapellmeister Heinichen mit seinen Serenaden und Instrumentalstücken. Zelenka kam für diese Gelegenheiten als Komponist nicht in Betracht (vgl. auch die Bemerkungen zum Capriccio 1729). Auch diese Einzelheit zeigt, wie unbegründet Rochlitzens Behauptung ist, August der Starke sei Zelenkas „königlicher Gönner und Wohlthäter“ gewesen (Für Freunde der Tonkunst II, S. 180; vgl. oben, Abschnitt II.7.).

1727: Ave Regina coelorum, Es-Dur; datiert: „Mens. Martij 1727“.

S 24; E-6

Diese Marianische Antiphon wird gesungen zum Abschluß der mit der Vesper zusammen gefeierten Komplet in der Zeit *zwischen* dem 2. Februar und dem Gründonnerstag (jeweils ausschließlich der beiden Grenzdaten). Heinichens Komposition im März 1727 war vielleicht für das Josephsfest am 19. März 1727 bestimmt. (Riedel, Karl VI., S. 277f., gibt als Termin für die Abhaltung der I. Vesper den 18. März. Die Möglichkeit, daß die erste Vesper bereits am Vorabend gefeiert wurde, ist bei unseren Datumsangaben, die sich stets auf den Festtag selbst bezie-

hen, zu berücksichtigen. Die Dresdner Gottesdienstordnung läßt sich wohl kaum so detailliert rekonstruieren, wie dies Riedel für den Wiener Kaiserhof gelungen ist.) Zusammen mit dem Hymnus: *Te Joseph celebrent* (E-12, vgl. oben) und der Pfingstvesper von 1724 war die Vesper/Komplet des Josephsfestes damit vollständig.

1727: *Regina coeli laetare*, G-Dur; datiert: „Mens. Martij 1727“.
S 101; E-3

Diese Marianische Antiphon wird gesungen vom Sabbatum Sanctum bis zum Samstag in der Pfingstoktav; Heinichen hat sie vielleicht im Hinblick auf die Vesper an Ostern (13. April 1727) geschrieben. Wahrscheinlich ist im gleichen Zusammenhang das folgende Magnificat entstanden. Die Komposition zweier Marianischer Schlußantiphonen im März 1727 hängt also damit zusammen, daß der Übergang vom Ave Regina auf das Regina coeli im März/April (je nach dem Ostertermin) stattfindet. Keineswegs hat Heinichen hier Antiphonen „auf Vorrat“ komponiert.

1727: *Magnificat* G-Dur; datiert: „Mens. Martij 1727“, von Heinichen als „6tum“ gezählt (vgl. 1726 und die Verweise).
S 89; D-20

1727: *Dixit Dominus* (Ps. 109) F-Dur; datiert: „Mens. Maij 1727“, von Heinichen als „5tum“ gezählt (vgl. 1726 und die Verweise).
S 45; D-35

1727: *Confitebor* (Ps. 110) a-Moll; datiert: „Mense Maij 1727“.
S 31; D-40

Heinichen verfügte nun schon seit einiger Zeit über Vertonungen der wichtigsten Vesperformulare. Nun konnte er sich darauf beschränken, einzelne Psalmen als Ergänzungs- oder Ersatzkompositionen zu einem vorliegenden Grundbestand hinzuzufügen. Am stärksten bedacht wird dabei das Magnificat, das Heinichen insgesamt neunmal komponiert hat.

1727: *Litaniae de Venerabili Sacramento*, C-Dur; datiert: 1. Juni 1727. Bestimmt für die Fronleichnamsprozession, die in Dresden im Inneren der Kirche stattfand (Fronleichnam 1727: 12. Juni).
Z 147; D-55; Dok. 42

1727: *Litania pro Festo Corporis Domini*, e-Moll; datiert: „1727“ (letzte Ziffer undeutlich). Auf dem Titelblatt stehen die autographen Angaben: „1727 fatta 2. volte, 1728 nur einmahl“. Dadurch gewinnen Seibels gleichsam komplementäre Angaben zu Heinichens Litanei von 1723 an Glaubwürdigkeit.
S 86; D-30

Die Prozessionen mit Litanei fanden nicht nur an Fronleichnam selbst, sondern auch in der folgenden Oktav statt. Für 1727 und 1728 lassen sich die folgenden Aufführungen belegen: 1727: Heinichen e-Moll zweimal, c-Moll einmal, Zelenka C-Dur einmal; 1728: Heinichen c-Moll zweimal, e-Moll einmal.

1727: *Litaniae Xaverianae*, c-Moll; datiert: Dresden, 28. November 1727.
Z 155; D-59; Dok. 43

1727: *Missa abbreviata* F-Dur, Kurzfassung der 1721 entstandenen zweiten Messe (M2). Heinichen gibt jedoch an: „Missa 4ta (abbreviata) 1727“. Die Zählung ist nicht ganz einleuchtend; vielleicht hat Heinichen die gekürzten Messen gesondert gezählt und die zweite Messe eben „als vierte“ gekürzt.
S 11a (falsche Angaben); M 2a; D-13a

um 1727: *Missa Corporis Dominici* D-Dur; nur in undatierten Abschriften erhalten, Schätzung der Entstehungszeit nach der Stellung des betreffenden Eintrags in Zelenkas Inventar.
Z 9; D-ddr Bds Am. B. 361, Am. B. 362, Mus. ms. 30187 sowie D-brd B Mus. ms. 23541-23545

um 1727: *Missa Charitatis* D-Dur; undatiert, Schätzung der Entstehungszeit nach der Stellung des Eintrags im Inventar. Die *Missa Nativitatis* (Dezember 1726), die *Missa Corporis Dominici* und die *Missa Charitatis* sind stilistisch eng verwandt. Auch dies spricht für ihre Entstehung in zeitlicher Nachbarschaft.
Z 10; D-23; Exz. VIII

1728: *Cantata à 4 voci soli al Sepolcro di nostro Signore*, c-Moll; Textbeginn: *Come? S'imbruna il ciel*. Datiert „1728“; das Stück dürfte am Karfreitag, dem 26. März, aufgeführt worden sein. Die Bezeichnungen „Oratorio“ und „Cantata“ meinen keine scharf geschiedenen Gattungen. Die vorliegende „Cantata al Sepolcro di nostro Signore“ unterscheidet sich von der Anlage her nicht vom „Oratorio Tedesco“ aus dem Jahre 1724 (siehe oben; der Sprachunterschied ist hier unerheblich).
S 29 (falsche Angaben); D-61

1728: „Missa Sta abbreviata“; Kurzfassung der fünften Messe (M 5, F-Dur), datiert: „Abbreviata Mes. Marzi [sic] 1728“. Die Kürzung der Messe geschah wohl im Hinblick auf eine Wiederaufführung an Ostern 1728; Ostersonntag: 28. März. Wenn diese Vermutung zutrifft, dann dürfte die Kürzung von Heinichens frühen Messen in der Tat darauf zurückzuführen sein, daß die Feier des Gottesdienstes um die Mitte der 1720er Jahre insgesamt gestrafft oder zumindest die Dauer des Meßordinariums reduziert wurde. Denn ein Termin wie Ostern wäre für die Aufführung einer langen Messe prädestiniert gewesen; statt dessen kürzte Heinichen die ursprüngliche Fassung seiner fünften Messe.

S 13; M 5a; D-14a

1728: Magnificat B-Dur; datiert: „Mens. Maj [sic] 1728“, von Heinichen als „8vum“ gezählt. Es fehlt ein als „7mum“ bezeichnetes Magnificat aus der Zeit zwischen März 1727 und Mai 1728.

S 94; D-25

1728: Te Deum D-Dur; datiert: „Mens. Jul. 1728“. Möglicherweise hat Heinichen dieses Te Deum im Hinblick auf die Niederkunft der Kurprinzessin komponiert, die am 29. August 1728 ihr siebtes Kind, die Tochter Maria Anna, zur Welt brachte.

S 116; D-18

Die HStCal nennen vielerlei Anlässe, an denen ein Te Deum angestimmt wurde; sie reichen von der Königswahl über die Feier der glücklichen Rückkunft von einer Reise bis hin zur Danksagung nach überstandener Krankheit: „Am 19. Martii [1740] erschien der Hof angesagter massen in Gala, und begaben sich beyderseits Königl. Majestäten in die Catholische Hof-Capelle, allwo wegen Ihrer Königl. Hoheit der Prinzessin Marianna glücklich überstandener Blattern, das Te Deum Laudamus unter Trompeten und Paucken-Schall gesungen ward“ (HStCal 1741, f. 20v). Ein wichtiger Anlaß für die Aufführung des Te Deum war stets auch die Niederkunft der Kurprinzessin und späteren Kurfürstin Maria Josepha, die zwischen 1720 und 1740 insgesamt fünfzehn Kinder gebar (siehe Posse, Die Wettiner, Tafel 30). Das Te Deum nach der Geburt des sechsten Kindes (Maria Margaretha; geb. am Samstag, dem 13. September 1727) erwähnt der HStCal 1729 (f. 7r): Am Sonntag nach der Geburt wurde „ein solennes Freuden-Fest gehalten, eine Danck-Predigt abgeleget, und das Te Deum laudamus unter Paucken und Trompeten-Schall abgesungen“. Die Verquickung von höfischer und kirchlicher Repräsentation ist wohl nirgends so stark wie im Te Deum; gerade auch unter diesem Aspekt verdienen die barocken Te-Deum-Kompositionen einmal eine umfassende Untersuchung. – Das von Heinichen im Juli 1728 komponierte oder zumindest begonnene Te Deum wird im HStCal nicht ausdrücklich erwähnt. Es findet sich aber ein Bericht über Maria Josephas ersten Kirchgang nach dem Wochenbett, der hier zitiert sei. Denn es ist wohl das einzige Mal, daß in den HStCal der Name Heinichens fällt; Zelenka wird im übrigen nie erwähnt, während Hasse insbesondere im Zusammenhang mit der Oper häufig genannt wird. Maria Josephas Kirchgang nach der Geburt des siebten Kindes fand am 18. Oktober 1728 statt: „Nach diesem fieng sich die hohe Messe an, welche der Herr Vice-Cantzler Lipsky [ein Pole] unter einer vorthefflichen von dem Herrn Capell-Meister Heinichen aufgeführten Musique celebrirte“ (HStCal 1731, f. 5r). Heinichen hat hier entweder eine ältere Messe oder allenfalls seine nicht erhaltene zehnte Messe aufgeführt.

1728: „Missa 11“ D-Dur; datiert: „Mens. Novembr. 1728“.

S 6; M 11; D-10

Im Dezember 1726 hatte Heinichen seine neunte Messe komponiert, im November 1728 schrieb er seine elfte Messe. Die zehnte Messe ist verschollen; sie dürfte wohl 1727 entstanden sein, denn in seiner letzten Lebenszeit schrieb Heinichen kaum mehr als eine Messe pro Jahr. Im übrigen schrieb auch Zelenka selbst in den Zeiten dichtesten Schaffens nur eine, allenfalls zwei Messen pro Jahr. Dies zeigt, daß die Eigenkompositionen im Bereich der Messe stets ausgewählten Anlässen vorbehalten blieben. Betrachtet man die Datierungen in Zelenkas Messen, so zeigt sich, daß er eine Messe, die den vom Hofgottesdienst gestellten Anforderungen genügte, wohl in längstens zwei Wochen komponieren konnte (vgl. etwa die Missa Nativitatis, 1726). Theoretisch hätten die Dresdner Komponisten demnach ohne weiteres zehn und mehr Messen pro Jahr verfertigen können.

1728, Lehrbuch und „Raisonnement“:

„Der General-Baß in der Composition, Oder: Neue und gründliche Anweisung / Wie Ein Music-Liebender mit besondern Vortheil, durch die Principia der Composition, nicht allein den General-Baß im Kirchen- Cammer- und Theatralischen Stylß vollkommen, & in altiori Gradu erlernen; sondern auch zu gleicher Zeit in der Composition selbst, wichtige Profectus machen könne. Nebst einer Einleitung Oder Musicalischen Raisonnement von der Music überhaupt, und vielen besondern Materien der heutigen Praxeos. Herausgegeben von Johann David Heinichen, Königl. Pohln. und Churfl. Sächs. Capellmeister.

In Dreßden bey dem Autore zu finden. 1728.

[Vorrede gezeichnet:] Dreßden, den 8. Septembris. 1728“.

Die beträchtlich erweiterte Revision der Generalbaßschule von 1711 lag bereits um 1722 im wesentlichen fertig vor: „Denn es gehet [1728] schon in das 6te Jahr, daß die ersten Druck-Bogen dieses Tractates allbereit im Druck da gelegen“ (GbC, S. 938).

Das bedeutet also: Heinichens berühmtes Buch ist in wesentlichen Teilen von einem Komponisten verfaßt, der sich bislang vorwiegend der weltlichen Musik gewidmet hat; das „stilistische Niveau“, auf das sich Heinichen bezieht, entspricht etwa der Musik Vivaldis und auch den Opern Lottis aus den Jahren vor und nach 1715.

Reflexe seiner Tätigkeit in der Dresdner Hofkirchenmusik zeigen sich in den „Supplementa“ (GbC, S. 935 ff.), die später als 1722 geschrieben sein müssen, da sich Heinichen ausdrücklich auf Matthesons „Critica Musica“ (I, 1722; die Stelle dort: S. 284 f.) bezieht (GbC, S. 935). Mit den auf S. 942 ff. zitierten Werken Palestrinas (Offerto-

rien; vgl. Abschnitt III.C.1.b. der vorliegenden Arbeit), Lottis (Salve Regina) und Caldaras (wohl „Missa di Toson“; Nachweis in Abschnitt III.D.1.) dürfte sich Heinichen wohl erst im Zuge seiner Tätigkeit als Leiter der Hofkirchenmusik intensiver befaßt haben. Von besonderem Interesse ist in unserem Zusammenhang der Zusatz zu S. 25 (Fußnote) der Einleitung, der deutliche Zeichen der Zurücknahme einer ursprünglich scharfen, oder zumindest mißverständlichen, Polemik aufweist):

(GbC, S. 25): Heinichen erkennt die Notwendigkeit an, daß „wir in diesen devoten Stylo doch mit Thematribus und Contrapunten zu thun haben müssen“, und fährt dann fort: „so bleibet es dabey, man muß die an sich selbst hölzernen Contrapuncte zu temperiren/ und mit Sachen von Gout abzuwechseln suchen; Dahero die heutigen Practici mit recht von dem ungesaltzenen Wesen eines alzu [sic] antiken Kirchen-Styli, abzugehen pflegen.“ (Zusatz, S. 937 f.): „Zwar will man in einigen deutschen Capellen [möglicherweise Wien, in Anspielung auf Fuxens „Gradus“, 1725, S. 242 ff.?] noch deswegen über dergleichen antiken stylum halten, weil er andächtiger und nicht so munter seyn soll, als die heutige Kirchen-Arth. Allein zugeschweigen, daß der Unterscheid der alten und neuen Music überhaupt, in viel reellern Dingen, als in der Munterkeit bestehet: so möchte man wohl fragen, warum man nicht auch in der Kirche zum Lobe GÖttes, etwas munteres und spirituelles könne hören lassen, wenn dabey nach *Anleitung der Worte* [Hervorhebung original] eine vernünftige Abwechselung geschiehet, und man nicht auff den Abusum Theatralischer Gedancken verfället? Dergleichen vermischten Kirchen-Stylum hat man nunmehr in allen Music-florirenden Ländern, ja selbst mitten in Rom (allwo man einen so genannten devotern Kirchen-Stylum vermuthen könnte) mit allen Recht eingeführet. Nur muß man sich freylich dann und wann nach der Gewohnheit des Landes, wo man ist, einiger massen zu moderiren wissen, und vor allen Dingen die *Zeiten* unterscheiden, in welchen man Kirchen-Musiquen aufführet. Denn wer z. E. in einem Oratorio sacro am Charfreytage, in einer Litaney, Requiem & c. mit eben solchen auffgeweckten Gedancken angestochen kömmt, als wenn wir mitten in der fröhlichen Oster-Zeit, oder wohl gar ausser der Kirche auff dem Theatro wären, der erweist ein schlechtes Judicium practicum, und dienet ihm in solchen Fällen die Expression des Textes zu gar keiner Entschuldigung. Est modus in rebus, & c.“

Heinichen verdankt seinen Nachruhm in erster Linie seinem Traktat und insbesondere dessen Einleitung. Der „Generalbaß in der Composition“ ist ein eminent praktisches Buch; Heinichen bringt darin die Praxis auf den Begriff und macht sie damit der Lehre verfügbar. Bei aller kritischen Prüfung überkommener Regeln und ästhetischer Standpunkte lag es ihm fern, etwa ein „System der Harmonie“ zu formulieren. Die „Einleitung Oder Musicalisches Raisonement vom General-Bass und der Music überhaupt“ reflektiert Heinichens eigene Kompositionspraxis und die ihm bekannte Praxis seiner Zeitgenossen. Dies ist Grund genug, sich mit diesem Bereich zu befassen.

1728: Missa Circumcisionis; datiert: 24. Dezember 1728 (Gloria), 28. Dezember 1728 (Credo).
Z 11; D-24; Dok. 45; Exz. IX

1728: De profundis (Ps. 129) a-Moll; datiert: Dresden, 29. Dezember 1728. Das Datum verweist auf die liturgische Bestimmung: der Psalm gehört zum Formular beider Vespren in der Weihnachtsoktav.
Z 95; D-68; Dok. 46

Um die Jahreswende 1728/1729 vollzieht sich der Wechsel von der alten zur neuen Form des Zelenkaschen Baßschlüssels (vgl. oben, S. 67). Das De profundis zeigt noch durchweg die alte Form. In der Partitur der Missa Circumcisionis erscheinen beide Formen, wobei unklar ist, ob die neuen Formen auf spätere Eingriffe zurückgehen, deren die Partitur viele aufweist. Das nächste Werk Zelenkas ist am Ostersonntag, dem 17. April 1729, datiert. In der Partitur findet sich allein die neue und von nun an *ausschließlich* verwendete Form des Baßschlüssels.

In der Zeit von Anfang 1729 bis September 1729 richtet Zelenka die im Inventar unter Nr. 27 bis 34 verzeichneten Messen für die Aufführung ein.

1729: „Missa 12“ D-Dur; datiert: „Mens. Martij 1729“. Diese feierlich mit Trompeten und Pauken besetzte Messe ist sicher für Ostern geschrieben; Ostersonntag: 17. April. Eine Aufführung während der vorhergehenden Fastenzeit ist ausgeschlossen.

S 7; M 12; D-11

1729: Regina Coeli, A-Dur; datiert: „1729 ipso die Paschae“, „am Ostersonntag selbst“. Das Stück war wohl für die Komplet desselben oder des folgenden Tages bestimmt.
Z 130; E-18; Dok. 47

1729: Magnificat A-Dur; datiert: „Mens. Maj [sic] 1729“, von Heinichen als „9“ gezählt (vgl. 1728 und die Verweise).
S 90; D-21

Dieses Magnificat ist anscheinend Heinichens letztes Werk. Am 16. Juli 1729 bezwang ihn sein „ererbtes Leiden, die Schwindsucht“ (Seibel, S. 26 f.); in den Jahren zuvor hatte ihn der Zustand „anhaltender Kränklichkeit“ (Fürstenau II, S. 104) des öfteren aufs Krankenlager geworfen.

Mit Heinichens Tod endet das knappe Jahrzehnt des Aufblühens der katholischen Kirchenmusik am Dresdner

Hof, das geprägt war von der Zusammenarbeit zwischen Heinichen, dem Kapellmeister, und Zelenka, dem Gehilfen und Stellvertreter.

Man kann diese Zeit geradezu als „das Jahrzehnt der Kirchenmusik“ bezeichnen, denn diese mußte damals nicht mit einer stehenden Oper konkurrieren. Zwar gab es auch in den 1720er Jahren gelegentlich opernartige Aufführungen (vgl. Fürstenau II, S. 159 ff.), doch kann man diese „Commedie per musica“ nicht vergleichen mit der Hesseschen Opera seria, die in Dresden nach 1731 institutionalisiert wurde.

Die Kirche war in den 1720er Jahren der Ort, an dem sich die instrumentale und vokale Musik in ihrer größten Pracht entfalten konnte. Nach Heinichens Tod mußte Zelenka allein mit seinen Eigenkompositionen die Gottesdienste zu besonderen Anlässen gestalten. Was ihm in der Zeit vorher als Privileg erschienen sein mag – die Verfügung über den gesamten Kapellapparat einschließlich des Trompetenchors –, wurde nun zur Dienstpflicht.

Der Überblick über die Kirchenmusik der 1720er Jahre wäre unvollständig ohne die Verzeichnung der undatierten Werke. Zwar tragen sie zu dem skizzierten Bild kaum konkrete Züge bei. Doch ist ihre Erwähnung unerlässlich; denn erst der Gesamtrahmen läßt die Bedeutung des oben verarbeiteten Quellenmaterials nach Quantität und Qualität erkennen.

Johann David Heinichen:

Undatierte Kirchenmusik 1721–1729

Missa D-Dur (Kurzfassung der Missa primitiva von 1721).

S 9; M 1a; D-5

Missa F-Dur (Kurzfassung der dritten Messe von 1722).

S 12/2; M 3a; D-12a

Missa D-Dur (Kurzfassung der vierten Messe von 1722; erhalten nur Kyrie und Gloria).

S 2/2; M 4a; D-ddr Bds, Mus. 30 088 (abschriftliche Part.)

Requiem solenne C-Dur; nur in Abschrift eines unbekannten Kopisten erhalten, ohne authentische Autorengabe. Allerdings haben sich etliche ähnliche Zuschreibungen in Dresdner Kopien als zuverlässig erwiesen. Vgl. auch oben, 1724, die Bemerkung zum Offertorium: Domine Jesu Christe.

S 17; R 1; D-15

Confitebor (Ps. 110) g-Moll; nur in abschriftlicher Partitur erhalten. Verlorene Stimmen: S 119, Nr. 25; komponiert wohl im April 1726.

S 33; D-41

Beatus vir (Ps. 111) E-Dur.

S 28; D-43

Laudate pueri (Ps. 112) F-Dur.

S 84; D-46

In exitu Israel (Ps. 113) B-Dur.

S 65; D-47

Laudate Dominum (Ps. 116) F-Dur; nur in abschriftlicher Partitur erhalten. Verlorene Stimmen: S 119, Nr. 14; komponiert wohl im Mai 1724.

S 83; D-50

De profundis (Ps. 129) c-Moll; nur in abschriftlicher Partitur erhalten. Verlorene Stimmen: S 119, Nr. 19; komponiert wohl im Dezember 1724.

S 35; D-55

Lauda Jerusalem (Ps. 147) C-Dur; nur in Partiturschrift erhalten. Verlorene Stimmen: S 119, Nr. 28; komponiert wohl im Mai/Juni 1726.

S 78; D-58

Lauda Jerusalem (Ps. 147) F-Dur; autographe Partitur; verlorene Stimmen: S 119, Nr. 4; komponiert wohl im Mai 1723.

S 80; D-59

Magnificat B-Dur; nur in abschriftlicher Partitur, dort aber Hinweis auf die verlorene Stimmensammlung: „No. 24“. Seibels Angabe zu S 119, Nr. 24 ist damit zu berichtigen (das „Duplikat“ ist nicht S 96, sondern S 95). Entstehungszeit des Werkes: vermutlich April 1726.

S 95; D-26

Hymnus pro Festo S. Josephi: Te Joseph celebrent. Die Musik entspricht dem Hymnus: Iste Confessor in D-27.

S 58; E-12

Hymnus in festis Apostolorum Petri et Pauli: Decora lux aeternitatis. Autographe Partitur; verlorene Stimmen: S 119, Nr. 22. Komponiert vielleicht zu Peter und Paul, 29. Juni 1725.

S 57; E-9

Alma Redemptoris mater, Es-Dur. Autographe Partitur; verlorene Stimmen: S 119, Nr. 9; komponiert wohl im November 1723.

S 23; E-1

Regina Coeli, D-Dur.

S 102; E-4

Haec dies (Motetto, Offertorium) G-Dur.

S 56; E-5

Cantata al Sepolcro di nostro Signore; Textbeginn: L'aride tempia [recte wohl: tempie] ignude cingete à Morte.

S 30; D-62

Responsorien für Gründonnerstag; verschollen. Laut S 103-111: „In einem Band ... 4 voc. und Organo“: 1. In monte Oliveti, bis 9. Seniores populi. Vgl. auch 1725.

Responsoria [!] pro Nocte Nativitatis Domini; verschollen. Bei S 114 Pluralform; verzeichnet ist aber nur ein Responsorium „4 voc. a Capella con Organo“: Beata viscera Mariae Virginis.

Te Deum abbreviatum (Kurzfassung des Te Deum von 1722).

D-17a

Te Deum D-Dur.

S 117; D-19.

Introitus: Cibavit eos.

S 66; *Quelle in Berlin: D-ddr Bds Mus. ms. autogr. J. D. Heinichen 3 N*

Drei undatierte Quellen mit Instrumentalwerken, die zweifelsfrei für die Kirche bestimmt waren:

Sonata da Chiesa, G-Dur; bei diesem Werk handelt es sich um einen Einzelsatz, der identisch ist mit dem 3. Satz des abschriftlich in Darmstadt vorhandenen „Concerto a 7“ (Partitur in der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt, heutige Signatur: Mus. ms. 240/7; H I,4,a). Der abschriftliche, aber zeitgenössische Dresdner Stimmensatz Mus. 2398-O-12 enthält folgende Stimmen: Ob Concerto, Ob II, VI Concertino, VI I (2x), VI II (2x), Va I, Va II, Violono, Bassono, Basso Ripieno (2x), Cembalo (H I,4,d).

S 245; H I,4,d; O-12

Trio D-Dur. Stimmen in Dresden: Oboe concert., VI I (3x), VI II (3x), Va (2x), Basso (3x), Organo. Satzfolge: Adagio-Alla Breve, somit eine „halbe Kirchensonate“.

S 253; H III,18; O-11 (*Schreiber: Pisendel*)

Pastorale per la Notte di Natale (bzw.: della Nativitate Christi). Vorhandene Stimmen: Fl I, Fl II, Ob I conc., Ob II conc., Ob I rip., Ob II rip., VI I (2x), VI II (2x), Va (2x), Fag, Violone Ripieno, Organo.

S 242; H III,21,a (*Partitur*), b (*Stimmen*); N-6 (*autographe Partitur*), O-13a (*Stimmen*)

Über die Beteiligung der Instrumentalmusik in den Dresdner Hofgottesdiensten der Zeit ist bislang nur wenig bekannt. Eine Untersuchung der in Frage kommenden Bestände würde gewiß zu neuen Erkenntnissen führen. Im HStCal begegnet des öfteren eine Formulierung ähnlich der folgenden: „Bey dem Eintritt der Chur-Printzeßin [Maria Josepha] Königl. Hoheit liessen sich Paucken und Trompeten tapffer hören, und nach Einseegnung der Jungen Printzeßin [Maria Margaretha, geb. 13. September 1727] machten die Königl. Musici eine ungemeine schöne Instrumental und Vocal-Music“ (HStCal 1729, f. 8r zum 26. Oktober 1727). Zwar wird dabei nicht ganz klar, ob dies auf selbständige Instrumentalmusik neben dem Meßordinarium verweist oder lediglich die Komposition des Ordinariums für Chor und konzertierende Instrumente meint. Die drei genannten Werke Heinichens aber zeigen unzweifelhaft, daß man im Dresdner Gottesdienst – wie in der Zeit allgemein üblich – auch selbständige Orchestermusik aufführte. Zu klären wäre die Frage nach ihrer Stellung im Rahmen der Liturgie, zu ermitteln wäre das verwendete Repertoire.

Bemerkungen zum verlorenen Aufführungsmaterial von Heinichens Vesperkompositionen (S 119, Nr. 1-31)

Seibel verzeichnet unter Nr. 119: „Vespers [sic] (Duplikate außer Nr. 17): Dresden Hk. (Sammelband. Ms.) 4 Stimmbücher für 4 voci und 13 Stimmbücher für Orchester: 2 Viol., Vicello oder Tiorba, Vicello [Violone?], Fagotto, 2 Ob., Organo“.

Es handelt sich bei dieser Sammlung um das (nicht erhaltene) originale Aufführungsmaterial eines Großteils der Heinichenschen Vesperkompositionen (Psalmen, Magnificat, Hymnen, Marianische Schlußantiphonen).

In dieser Sammlung *nicht* enthalten waren lediglich die Psalmen D-33 (Marienvesperzyklus, Dezember 1726), D-34 (Dixit, Juni 1721), D-35 (Dixit, Mai 1727), D-43 (Beatus vir, undatiert), D-46 (Laudate pueri, undatiert) und D-47 (In exitu Israel, undatiert); es fehlen ferner die Magnificat-Vertonungen D-20 (März 1727), D-21 (Mai 1729), D-22 (Juni 1721), D-22a (Kurzfassung, undatiert), D-23 (Mai 1726) und D-25 (Mai 1728). Es fehlen schließlich auch einige Hymnen und Antiphonen.

Obwohl das gesamte Material im Zweiten Weltkrieg vernichtet wurde, lassen sich aus Seibels (zuweilen unklaren) Angaben der „Duplikate“ Erkenntnisse für die Zuordnung und Datierung einiger Quellen gewinnen.

Der Inhalt der Sammlung nach Seibel ist im folgenden um die heute gültigen SLB-Signaturen der „Duplikate“ ergänzt. Ebenso werden gegebenenfalls die autographen Datierungen der Partituren ergänzt.

Aufgrund der Stellung in der Sammlung lassen sich einige undatierte Quellen datieren; diese Daten werden eingeklammert. Darüberhinaus erlaubt die Sammlung bei fünf Werken, die heute nur noch in abschriftlichen Parti-

turen vorliegen, die sichere Zuweisung an Heinichen; die Signaturen dieser Quellen sind unten mit einem Stern gekennzeichnet.

1. Dixit	D-38	Mai 1723
2. Credidi	D-49	Mai 1723
3. Beati omnes	D-54	Mai 1723
4. Lauda Jerusalem	D-59	(Mai 1723)
5. Laetatus sum	D-51	Nov. 1723
6. Nisi Dominus	D-53	Nov. 1723
7. Ave Maris stella	E-8	Nov. 1723
8. Magnificat	D-24	Nov. 1723
9. Alma Redemptoris mater	E-1	(Nov. 1723)
10. Dixit	D-36	Mai 1724
11. Confitebor	D-39	Mai 1724
12. Beatus vir	D-44	Mai 1724
13. Laudate pueri	D-45	Mai 1724
14. Laudate Dominum	D-50*	(Mai 1724)
15. Veni creator spiritus	E-11	Mai 1724
16. Magnificat	D-27	Mai 1724
17. Regina coeli	fehlt	(Mai 1724)
18. Iste confessor	D-27	Nov. 1724
19. De profundis	D-55*	(Dez. 1724)
20. Memento Domine	D-56	Dez. 1724
21. Jesu Redemptor omnium	E-7	Dez. 1724
22. Decora lux aeternitatis	E-9	(Juni 1725)
23. Dixit	D-37	April 1726
24. Magnificat	D-26*	(April 1726)
25. Confitebor	D-41*	(April 1726)
26. Beatus vir	D-42	April 1726
27. In exitu Israel	D-48	Mai 1726
28. Lauda Jerusalem	D-58*	(Mai/Juni 1726)
29. In convertendo	D-52	Juni 1726
30. Domine probasti me	D-57	Juni 1726
31. Confitebor	D-40	Mai 1727

Die Sammlung ist offensichtlich fortschreitend chronologisch angelegt. Aufgrund von Heinichens Bestreben, Formulare sogleich vollständig zu komponieren, ist die Anlage zugleich auch systematisch, jedoch nicht so, daß alle aufeinanderfolgenden Psalmen vollständige Formulare ergäben (dies ist nur der Fall für die Nummern 10 bis 17, die eine komplette I. Pfingstvesper ergeben einschließlich Hymnus und Marianischer Antiphon).

Sonst hat man oft nur „charakteristische“ Psalmen eines bestimmten Formulare beieinander, während „gängige“ Psalmen wie etwa Confitebor oder Laudate pueri einzeln an anderer Stelle der Sammlung zu finden sind. Das Verfahren der Ergänzung und Kombination trug dazu bei, Überschneidungen zu vermeiden.

Heinichen hat nach eigener Zählung das Magnificat neunmal komponiert, nur acht Vertonungen sind erhalten. Lediglich drei davon fanden sich in der Sammlung des Aufführungsmaterials, die übrigen Stücke wurden separat aufbewahrt. Das bedeutet, daß nicht selten in einer Vesper bereits vorhandene Psalmen in Verbindung mit einem neu verfertigten Magnificat aufgeführt wurden.

Jan Dismas Zelenka:

Undatierte Kirchenmusik 1724–1728

Im ZWV sind die undatierten Kirchenwerke Zelenkas aufgrund des Schriftbefundes der Autographen einzelnen Jahren zugewiesen. Die geschätzten Daten wollen dabei keine absolute Verbindlichkeit beanspruchen. Sicher zu unterscheiden sind die bis ins Jahr 1722 entstandenen Partituren von den später geschriebenen in erster Linie durch die nach oben geöffneten hohlen Notenköpfe. Die nach 1728 geschriebenen Partituren weisen als charakteristisches Merkmal die neue Form des Baßschlüssels auf. Relativ konstant blieb die Schrift Zelenkas von 1723 bis 1728. Hier können alte Verzeichnisse weitere Indizien für die Erstellung zumindest einer relativen Chronologie liefern.

Den Jahren 1721 bis 1723 weist das ZWV überhaupt keine undatierten Quellen zu, dem Jahr 1724 gerade zwei. Erst von 1725 an werden die Zuweisungen häufiger. Diese relative Chronologie fügt sich in das Bild, das man bei der Zusammenstellung der datierten Werke gewinnt: anfangs dominieren die Kompositionen des Kapellmeisters

eindeutig, um die Mitte der 1720er Jahre erst setzt Zelenkas Schaffen in größerem Umfang ein, sei es, weil der Bedarf des Gottesdienstes ständig wuchs, oder sei es, weil Heinrichens Kräfte mehr und mehr nachließen.

Die undatierten Werke Zelenkas der Jahre 1724 bis 1728 werden im folgenden systematisch-chronologisch aufgeführt.

Messenteile:

ca. 1724:

Credo a due cori, F-Dur; eines der in Dresden seltenen Werke für doppelchörige Vokalbesetzung (SATB, SATB) und konzertierendes Instrumententutti.
Z 32; D-30

ca. 1725:

Sanctus und Agnus Dei G-Dur. Incertum; Quelle zwar von Zelenka geschrieben, jedoch ohne Autorengabe.
Z 202; D-17

ca. 1728:

Credo d-Moll; als Einlagesatz Zelenkas in Caldaras Missa Providentiae (Mus. 2170-D-7) überliefert.
Z 31
Sanctus und Agnus Dei g-Moll; Ergänzung zu einer Messe Palestrinas, teilweise Parodie (siehe Abschnitt III.C.1.a.).
Z 34; D-37
Sanctus d-Moll; Ergänzung zu einer Messe Palestrinas (III.C.1.a.).
Z 36; D-38

Psalmen und Magnificat (siehe dazu grundsätzlich Dok. Teil III, nach Nr. 23)

ca. 1725:

Dixit Dominus (Ps. 109) a-Moll.
Z 66; D-61,8
Laudate pueri (Ps. 112) F-Dur; datiert: 7. November, aber ohne Jahreszahl.
Z 82; D-61,11
In exitu Israel (Ps. 113) d-Moll; datiert: 25. Oktober, aber ohne Jahreszahl.
Z 83; D-61,12

ca. 1726:

Laetatus sum (Ps. 121) D-Dur.
Z 88; D-61,3
Nisi Dominus (Ps. 126) a-Moll.
Z 92; D-61,4

ca. 1727:

Confitebor (Ps. 110) a-Moll.
Z 70; D-61,16
In exitu Israel (Ps. 113) g-Moll.
Z 84; D-61,17
Credidi (Ps. 115) a-Moll.
Z 85; D-61,7
De profundis (Ps. 129) c-Moll.
Z 96; D-61,15
Magnificat C-Dur.
Z 107; D-61,6

ca. 1728:

Dixit Dominus (Ps. 109) C-Dur.
Z 67; D-64
Confitebor (Ps. 110) e-Moll.
Z 73; D-65
Laudate Dominum (Ps. 116) F-Dur.
Z 87; D-61,19
In convertendo (Ps. 125) g-Moll.
Z 91; D-61,18
Beati omnes (Ps. 127) g-Moll.
Z 94; D-61,20
Memento Domine David (Ps. 131) Es-Dur.
Z 98; D-61,22
Confitebor . . . Angelorum (Ps. 137) B-Dur.
Z 100; D-61,21

Domine probasti me (Ps. 138) F-Dur.
Z 101; D-61,23
Lauda Jerusalem (Ps. 147) a-Moll.
Z 102; D-71

Vesperhymnen:

vor 1728:

Ut queant laxis, a-Moll.
Z 118; E-30 (Nr. 1)

ca. 1728:

Deus tuorum militum, C-Dur.
Z 113; E-33 (Nr. 3)
Jam sol recessit, d-Moll.
Z 115; E-29
Iste Confessor, a-Moll.
Z 117; E-33 (Nr. 1)
Veni Creator Spiritus, a-Moll.
Z 119; E-28 (Nr. 1)
Veni Creator Spiritus, C-Dur.
Z 120; E-33 (Nr. 2)

Über die liturgische Bestimmung von Vesperhymnen durch das Kirchenjahr informiert etwa Riedel, Karl VI., S. 103–107. Es ist ausgeschlossen, daß Zelenka im Jahre 1728 zweimal den Pfingsthymnus: Veni Creator Spiritus komponiert hat; die Angabe „circa 1728“ will und kann keine exakte Datierung geben.

Marianische Antiphonen:

ca. 1725:

Alma Redemptoris mater, A-Dur.
Z 123; E-3

ca. 1727:

Salve Regina, a-Moll.
Z 136; E-14,2
Salve Regina, g-Moll.
Z 140; E-14,1

vor 1728:

Alma Redemptoris mater, a-Moll.
Z 124; E-5
Regina coeli laetare, F-Dur.
Z 134; E-19

ca. 1728:

Alma Redemptoris mater, d-Moll.
Z 127; E-6

Te Deum:

ca. 1724:

Te Deum D-Dur;
Z 145; D-47

Ferner: Ave Maris stella; Z 110; E-502.

ca. 1725: 4 „Asperges me“; Z 163; E-25.

ca. 1726: Haec dies F-Dur; Z 170, E-22.

ca. 1728: Motetto und Offertorium, Textbeginn: O magnum mysterium; Z 171;
E-501 (Parodie der Arie „Reviresce, effloresce“ aus dem Melodrama D-2, 1723).

3. Interregnum: 1729–1734

Diese Periode wird im wesentlichen begrenzt durch zwei Todesfälle, die für Zelenka und seine Stellung in der Dresdner Hofkirchenmusik einschneidende Folgen hatten. Nach dem Tod Heinichens am 16. Juli 1729 mußte Zelenka den Kirchendienst, dessen Anforderungen keineswegs nachließen, nach Art eines Kapellmeisters allein versehen. Zwar weiß man über Giovanni Alberto Ristoris Wirken heute nur noch wenig, doch dürfte er kaum zur Entlastung Zelenkas beigetragen haben. Sonst hätte Zelenka in seinem Gesuch vom 18. November 1733 wohl nicht unterlassen, auf Ristoris Beitrag hinzuweisen (HSA Dresden, loc. 383, Varia, Bl. 54, 55; vgl. Oschmann, Oratorien, Biographie):

„Nach meiner Zurückkunfft von Wien habe ich nächst dem Capellmeister Heinicken die Königl. Kirchen Music viele Jahre lang mit besorget, nach deßen Absterben aber dieselbe *meistens allein* [Hervorhebung nicht original] componiret und dirigiret, derowegen auch, um die dabey benöthigte fremde Musicalien zu erlangen und selbige nebst meinen eigenen copiren zu laßen, fast die Hälffte meines bisherigen Tractaments zu meinem größten Schaden aufwenden müßen.“

Das zweite einschneidende Ereignis war der Tod Augusts des Starken am 1. Februar 1733 in Warschau, den Zelenka in seinem Inventar, einem nicht für die Öffentlichkeit bestimmten Dokument, mit offenbar tiefem Schmerz beklagt. Das Requiem für August den Starken verzeichnet er wie folgt:

„Requiem factum /: proh dolor! /: pro ex[el]quijs Domini mei, serenissimi Polon[iarum]: Regis, Electoris Saxoniae, Friderici Augusti (...). Raptissime compos[itum].“ (Inv., S. 51)

Waren die Personalfragen in den Jahren vor Augusts des Starken Tod in der Schwebe geblieben, so wurden die Verhältnisse nach dem Regierungsantritt seines Sohnes bald eindeutig geregelt. Die Regelungen fielen nicht im Sinne Zelenkas aus.

Die äußere Begrenzung des Interregnums bildet erst die Abreise des neuen Herrscherpaares nach Polen im Sommer 1734. Denn nach dem Tod Augusts des Starken änderte sich die Rollenverteilung in der Kirchenmusik nicht sogleich. Bis zum Ende des Jahres 1733 bediente Zelenka den Hofgottesdienst zu festlichen Anlässen noch mit seinen groß besetzten Messen.

Orchestersuite: Capriccio G-Dur; datiert: 18. Mai 1729.
Z 190; N-2; Dok. 48 (MAB 61: Capriccio V)

1729: Litaniae de Venerabili Sacramento, D-Dur; datiert Dresden, 18. Juni 1729. Fronleichnam war bereits am 16. Juni; das Werk wurde wohl in der Oktav von Fronleichnam aufgeführt.
Z 148; D-56; Dok. 49

Diese Werke hat Zelenka noch zu Lebzeiten Heinichens komponiert. Das Capriccio Z 190 ist Zelenkas einziges in Dresden geschriebenes Orchesterwerk (die übrigen Orchesterwerke sind in Wien und Prag 1717/18 und 1723 entstanden). Das Datum 18. Mai können wir nicht mit einem bestimmten Anlaß in Verbindung bringen. Zelenka hat hier eine Aufgabe übernommen, die eigentlich Sache des Kapellmeisters war. Damit beginnt die Zeit des Interregnums.

1729: Missa Divi Xaverii D-Dur; datiert: Dresden, 3. September 1729 (Kyrie) und Dresden, 26. November 1729 (Agnus Dei). Das Xaveriusfest wird am 3. Dezember (oder dem Oktavtag) gefeiert. Die Datierung des Kyrie läßt vermuten, daß Zelenka ursprünglich auf einen anderen Anlaß hinkomponiert hatte. Es wäre jedenfalls ungewöhnlich, wenn er sich ein Vierteljahr lang mit einer einzigen Messe beschäftigt haben sollte. Zelenkas Missa Divi Xaverii ist ohne Credo, da dieser Ordinariumsteil am Xaveriusfest entfällt.
Z 12; D-26; Dok. 50; Exz. X

1729: Litaniae de Sancto Xaverio; datiert: 9. Dezember 1729. Zum Datum „9. Dezember“ vgl. die Bemerkung zu Zelenkas Xaverius-Litanei des Jahres 1723.
Z 156; D-58; Dok. 51

1729: Confitebor (Ps. 110) c-Moll; datiert: Dresden, 1729.
Z 71; D-66; Dok. 52

1730: Il serpente del bronzo. Cantata Sacra, fatta nella Capella Regia a Dresda; datiert: 7. April 1730 („Venerdi Santo“, Karfreitag: Aufführungsdatum). Zelenka führt hier die Tradition der bislang von Heinichen komponierten Sepulcrum-Sacrum-Kantaten fort. Zelenkas 1709, 1712 und 1716 entstandenen Sepulcrum-Kantaten waren nicht für Dresden, sondern für Prag bestimmt gewesen.
Z 61; D-74; Dok. 53

1730: Salve Regina, a-Moll; datiert: 17. September 1730.
Z 135; E-8; Dok. 54 (Bearbeitung einer undatierten Vorlage: Z 204; E-9)

1730: Missa Gratias agimus tibi D-Dur; datiert: Dresden, 5. Oktober 1730. Laut HStCal 1732 (f. 16v) fand am 7. Oktober 1730 der erste Kirchgang der Kurprinzessin nach der Entbindung von ihrem am 25. August geborenen Sohn Franciscus Xaverius statt. Der Titel „Gratias agimus tibi“ ist in diesem Zusammenhang zu verstehen.
Z 13; D-21; Dok. 55; Exz. XI

Von Oktober 1730 bis März 1732 richtete Zelenka die in seinem Inventar unter Nr. 37 bis 41 verzeichneten Messen für die Aufführung ein.

1730: Alma Redemptoris mater, D-Dur; datiert: Dresden, 30. Dezember 1730.
Z 126; E-2; Dok. 56

1731: Gaude, laetare (Motetto) A-Dur; datiert: Dresden, 17. Mai 1731.
Z 168; E-35; Dok. 57

1731: Te Deum a due cori, D-Dur; datiert: 1731. Für dieses Werk, das den gesamten Aufführungsapparat einschließlich des großen Trompetenchors (4 Tr, Timp) ausnutzt, muß es einen besonders festlichen Anlaß gegeben haben. Im HStCal 1733 (f. 9r) findet sich nur *ein* Ereignis, das hier in Betracht kommt, nämlich die Geburt der Prinzessin Maria Josepha am 4. November 1731: „In der Schloß-Kirchen ward in denen Vormittags-Predigten öffentlich gedancket und das Te Deum laudamus unter Paucken-und Trompeten-Schall angestimmt, das solenne Danck-Fest ward erst 8. Tage darauf, als den 11. Nov. im gantzen Lande durch Abkündigung einer besondern Dancksagung und Anstimmung des Ambrosianischen Lobgesanges gehalten“.
Z 146; D-48; Dok. 58

1732: Hymnus: Crudelis Herodes, g-Moll; datiert: Dresden, 3. Januar 1732. Komponiert für die Vesper an Epiphania (6. Januar).
Z 112; E-26 (Nr. 2); Dok. 59

(1732): Missa Sancti Josephi D-Dur; undatiert. Zelenkas Inventar nennt den Kompositionsanlaß, aber nicht das Jahr: „facta occasione annomastiae diei S[erenissimae] N[ost]rae Principessae ac Dominae nostrae“. Der Namens-tag „Josepha“ ist der 19. März. Die Messe ist im Inventar unter Nr. 42 eingetragen; zwischen ihr und der am 5. Oktober 1730 datierten Missa Gratias agimus tibi, die als Nr. 36 verzeichnet ist, liegt die Bearbeitung von mindestens fünf fremden Messen durch Zelenka. Dies kann kaum in der Zeit von Oktober 1730 bis März 1731 geschehen sein. Im März 1733 war August der Starke bereits tot; Maria Josepha war nicht mehr „Principessa“, sondern „Elettrice“. Auch ist in der Missa Sancti Josephi der Einfluß von Hasses erster Dresdner Oper „Cleofide“, die am 13. September 1731 Premiere hatte, nicht zu verkennen. Die Datierung der Missa Sancti Josephi in das Jahr 1732 bietet sich daher fast zwingend an.
Z 14; D-43; Exz. XII

1733: Requiem D-Dur für August den Starken; datiert: 1733. Aufgeführt bei den Dresdner Exequien im April 1733.
Z 46; D-81; Dok. 59a (mit ausführlichem Kommentar)

1733: Officium Defunctorum (Invitatorium, Lektionen und Responsorien); nicht datiert, aber durch Angabe des Kompositionsanlasses im Inventar sicher zuzuweisen.
Z 47; D-46 (Invitatorium, Lektionen) und D-6 (Responsorien); Dok. 60

1733: Missa Purificationis B. V. M. D-Dur; datiert: 14. August 1733 (Kompositionsbeginn), 23. August 1733 (Beendigung der Komposition). Das Titelblatt nennt den Anlaß: „occasione finiti feliciter cum Gratia Dei puerperii Serenissimae Dominae Nostrae Electricis cum S: Principe Carolo“. Am 13. Juli 1733 war Maria Josepha von einem Sohn entbunden worden. Nach Ablauf der üblichen Frist von sechs Wochen fand am 23. August, dem 12. Sonntag nach Trinitatis, der feierliche Kirchgang nach dem Wochenbett statt. Allerdings hat Zelenka die Messe erst an diesem Tag abgeschlossen: „... finita cum Gratia Divina quamvis aegrotassem 23. ejusdem [Augusti]“. Ob Zelenka während der Komposition der Messe kurzzeitig erkrankt war, oder ob er die ganze Zeit über nicht bei Kräften war, läßt sich nicht sicher sagen. Sein Vermerk über den Abschluß der Messe scheint aber eine gewisse Erleichterung auszudrücken; man kann daher trotz der ungewöhnlich engen Termine nicht ausschließen, daß die Messe am 23. August 1733 aufgeführt wurde. Vielleicht meint Zelenkas Schlußvermerk, daß er sein Werk „rechtzeitig für eine Aufführung am 23. August“ beenden konnte.
Z 16; D-22; Dok. 61

Opernarien: „Alcune Arie, Cavate dalle diverse Opere, poste in Musica, ed Alle Loro Maeste [sic] Reali (...) Umilissimamente offerite da devotissimo umilissimo servo Giovanni Disma Zelenka. Anno 1733, ai 24. d'ottob.“. Am 5. Oktober war Friedrich August II. als August III. zum Polenkönig gewählt worden, doch weilte er während dieser Zeit in Dresden. Nach und nach kamen nun Abgesandte der befreundeten Mächte an den Dresdner Hof, um dem neuen König zu gratulieren. Es herrschte also eine allgemeine Festatmosphäre. In diesem Rahmen wird Zelenka auch seine Arien überreicht, vielleicht auch aufgeführt haben. Zu den Ereignissen am Hof im Oktober 1733 vgl. HStCal 1735, f. 38. Die Musik von Zelenkas Arien verrät Hasses Einfluß überdeutlich. Es liegt nahe zu vermuten, daß Zelenka mit diesen Arien auch seine Fähigkeiten auf dem Gebiet der Oper demonstrieren wollte. Sein

Abb. 3: Jan Dismas Zelenka, Missa Sancti Josephi (Z 14; wohl 1732), Quoniam tu solus Sanctus, T. 26–49 (Taktvorzeichnung 3/8, Notierung in Spatien von sechs Achteln; die angegebenen Taktzahlen beziehen sich auf 3/8-Takte); *Mus. 2358-D-43* (Autograph), S. 80. Partituranordnung: Fl I.II (unisoni), Vl I.II (unisoni), Va, S, Bc; drei Akkordladen. Diese relativ gut erhaltene Seite aus der insgesamt durch Feuer stark beschädigten Quelle zeigt eine Passage aus dem „Schlüsselwerk“ für das Verständnis des Spätstils von Jan Dismas Zelenka. Die feine rhythmische Ziselierung der Oberstimmen, die differenzierte Bezeichnung von Dynamik und Artikulation, die Koloraturen und der „lange Atem“ der Singstimme wie auch der Ausarbeitung insgesamt sind dem Einfluß Johann Adolf Hasses zuzuschreiben, dessen Oper „Cleofide“ am 13. September 1731 in Dresden Premiere hatte. Die Unübersichtlichkeit der Partitur ist typisch für die meisten von Zelenkas Autographen.

[illegible]

Gesuch um die Kapellmeisterstelle vom 28. November 1733 zeigt, daß er sich im Oktober noch Hoffnungen auf den Posten machen konnte.

Z 176; I-1; Dok. 62

1733: Missa Eucharistica D-Dur; datiert: Dresden 1733. Nur Kyrie und Gloria vorhanden. Der HStCal 1735 (f. 38r) erwähnt den feierlichen Dankgottesdienst für die Königswahl, der am 12. Oktober 1733 stattfand: „In der Römisch-Catholischen Kirche waren die Altäre mit vielen brennenden Wachs-Kertzen decoriret, und nahmen um 10. Uhr das hohe Amt und Messe den Anfang bey Paucken- und Trompeten-Schall“. Vielleicht hat Zelenka die groß besetzte Messe für diesen Gottesdienst komponiert. Eindeutige Hinweise fehlen jedoch.

Z 15; D-27; Dok. 63; Exz. XIII

1734: Zehn Vertonungen der Marienantiphon: Sub tuum praesidium; Nr. 2 datiert: 28. März 1734.

Z 157; Autograph in Berlin: Deutsche Staatsbibliothek, Mus. ms. autogr. Zelenka 1 (Sammlung Poelchau); Dok. 64a.

Aus dem Jahr der Abreise des neuen Herrscherpaares zu seinem langen Polenaufenthalt liegen keine weiteren datierten Werke Zelenkas vor.

Jan Dismas Zelenka: Undatierte Werke 1729–1733

Bei den im folgenden zusammengestellten Werken ist die Entstehung in der Zeit nach 1728 durch die neue Form des Baßschlüssels gesichert. Für eine zuverlässige Feinchronologie gibt es wohl nicht genügend Indizien; wir verzichten daher auf die Mitteilung der lediglich geschätzten Daten des ZWV.

Die geringe Anzahl undatierter Werke zeigt, daß Zelenka weniger komponiert hat als in den Jahren der Repertiorbildung. Zum einen verfügte er nunmehr bereits über einen soliden Grundstock von Eigenkompositionen zu den liturgisch wichtigen Anlässen; auch das Repertoire an fremden Werken wuchs beständig. Zum anderen macht sich im Nachlassen der Schaffensdichte wohl auch die Last des Amtes bemerkbar. Seine eigenen Kompositionen behält er nun besonderen Anlässen vor. Es ist kein Zufall, daß diese Anlässe zumeist in einer Beziehung zur Kurprinzessin/Kurfürstin Maria Josepha stehen.

Laudate pueri (Ps. 112) D-Dur.

Z 81; D-67

Hymnus: Jesu corona virginum, d-Moll.

Z 116; E-28 (Nr. 2)

Hymnus: Exsultet orbis gaudiis, D-Dur.

Z 114; E-30 (Nr. 2)

Alma Redemptoris mater, a-Moll.

Z 125; E-4

Drei Vertonungen: Regina coeli laetare, C-Dur, a-Moll, C-Dur.

Z 129; E-16

Regina coeli laetare, D-Dur; unvollendet.

Z 133; E-17

Motetto per il Natale: Proh quos criminis in clementia; Parodie der Arie: Proh! quos aeris in clementia aus dem Melodrama von 1723.

Z 172; E-34

Haec dies, C-Dur.

Z 169; E-21

Barbara, dira, effera, F-Dur.

Z 164; E-36

Qui nihil sortis felicitis videt, B-Dur. Bestimmung unklar; moralisierender (weltlicher?) Text.

Z 211 (als *Incertum* qualifiziert); E-37 (Autograph Zelenka, aber keine Autorenangabe)

Sollicitus fossor, D-Dur.

Z 209 (als *Incertum* qualifiziert); E-38 (Autograph Zelenka, aber keine Autorenangabe)

Bei den drei zuletzt genannten Werken handelt es sich um Stücke für Solostimme(n) mit stark ausgearbeiteten konzertierenden Instrumenten. Dies wie auch die Reichhaltigkeit der Instrumentalbesetzung schließt eine Autorschaft Zelenkas für die beiden *Incerta* keineswegs aus.

Benedictus sit Deus Pater, D-Dur.

Z 207 (dort als *Incertum* qualifiziert); E-41 (Autograph Zelenka, aber keine Autorenangabe).

4. Zelenkas allmählicher Rückzug: 1735–1745

In der späten Zeit bestreitet Zelenka anscheinend den größten Teil der von ihm geleiteten Aufführungen in der Kirche mit fremden Werken. In die Zeit vom September 1733 bis ins Jahr 1736 fällt die Einrichtung der Messen Inv. Nr. 45, 46 und 48 bis 52. Von November 1736 bis ins Jahr 1739 werden die Messen Nr. 54 bis 67 eingerichtet. Mit der Eintragung „Votiva“ unter Nr. 68 endet die Messenrubrik des Inventars; Zelenkas Missa votiva ist 1739 entstanden. 1735, während der Abwesenheit des Hofes in Polen, hat Zelenka nach einer Bemerkung im Inventar zahlreiche eigene und fremde Psalmen bearbeitet. Zeugnisse dafür sind die zahlreichen Partituren, die umfangreiche Eingriffe Zelenkas aufweisen.

1735: Gesù al Calvario (Componimento sacro); Datierung „1735“ mittels Chronogramm. Die Aufführung fand in zwei Teilen am Karfreitag und Karsamstag (8. und 9. April) 1735 statt. In der Widmung des Werkes ist vom Geburtstag („Nadalizio“) Friedrich Augusts II. (7. Oktober) oder Maria Josephas (8. Dezember) die Rede. Vielleicht meinte Zelenka aber den *Namenstag* Maria Josephas (19. März). Die Widmungsträger weilten in der Karwoche 1735 in Polen. Zelenka ließ eine Abschrift der Partitur anfertigen (Mus. 2358-D-1; Autograph: D-1a). Wenn er diese Abschrift zusammen mit dem Aufführungsmaterial (Mus. 2358-D-1b) nach Warschau sandte, hätte Ristori dort die Aufführung leiten können. Dokumentarische Belege für diese Hypothese fehlen einstweilen, Hasse hatte für die Dauer des Polenaufenthalts der Herrscher Urlaub erhalten. Seiner Abwesenheit verdankte Zelenka offenkundig die Gelegenheit, die Oratorien der Jahre 1735 und 1736 zu komponieren.

Z 62; D-1a (autographe Partitur), D-1b (Originalstimmen), D-1 (Partiturabschrift, wohl Widmungsexemplar); Dok. 65

1736: I Penitenti al Sepolchro del Redentore; datiert: 29. März 1736. Karfreitag war der 30. März.

Z 63; D-73; Dok. 66

1736: Missa Sanctissimae Trinitatis a-Moll; datiert: 1. November 1736 (nach dem Credo). Im August 1736 war das Fürstenpaar wieder in Dresden eingetroffen. Ein unmittelbarer Kompositionsanlaß für diese Messe, die (wie alle noch folgenden Messen Zelenkas) auf den Trompetenchor verzichtet, ließ sich nicht ermitteln.

Z 17; D-31; Dok. 67; Exz. XV

Serenata: Mythologische Festkantate, Textbeginn: Questa che il sol produsse. Dieses Werk hat Zelenka für eine Adelshochzeit geschrieben, die am 28. Februar 1737 in Dresden stattfand.

Z 177; G-1; Dok. 67a

1737: Sechs Vertonungen: Ave Regina coelorum; datiert: 1737.

Z 128; E-20; Dok. 68

1738: Miserere c-Moll; datiert: Dresden, 12. März 1738. Die Karwoche dauerte in diesem Jahr vom 30. März bis zum 5. April.

Z 57; D-62 (autographe Partitur), D-62a (Originalstimmen); Dok. 69

1739: Missa votiva e-Moll; datiert: 1739. Von Zelenka „ex voto“ nach der Genesung von schwerer Krankheit komponiert.

Z 18; D-33; Dok. 70; Exz. XVI

1739: Veni Sancte Spiritus, D-Dur; datiert: 1739. Das Stück basiert auf dem Benedictus sit Deus Pater (undatiert; Z 212, qualifiziert als Incertum; E-41). In der Parodie hat Zelenka einen Trompetenchor (4 Tr, Timp) ergänzt.

Z 210; E-24

1740: Missa Dei Patris C-Dur (Nr. 1 der Missae ultimae); datiert: 21. September 1740.

Z 19; D-11; Dok. 71; Exz. XVII

1741: Missa Omnium Sanctorum a-Moll (Nr. 6 der Missae ultimae); datiert: 3. Februar 1741 (nach dem Gloria).

Z 21; D-9; Dok. 73; Exz. XIX

Zelenka hat nach Ausweis der Missa Omnium Sanctorum insgesamt 6 Missae ultimae geplant; es liegen jedoch nur drei so bezeichnete Messen vor: Missa Dei Patris, Missa Dei Filii, Missa Omnium Sanctorum. Zur Komposition der drei übrigen Messen des Zyklus dürfte Zelenka nicht mehr in der Lage gewesen sein. Vgl. zu allen die Missae ultimae betreffenden Fragen Dok., vor Nr. 71.

Nach 1741 tritt eine dreijährige Schaffenspause ein. Die nächsten und letzten datierten Werke stammen aus dem Jahr 1744.

1744: Litaniae Lauretanae factae sub Titulo: Consolatrix Afflictorum et Serenissimae Poloniarum Reginae, Electrici Saxoniae in profundissima veneratione dedicatae ab humillimo devotissimo servo Joanne Disma Zelenka, G-Dur; datiert: 1744.

Z 151; D-51; Dok. 74

1744: Litaniae Lauretanae sub titulo: Salus infirmorum, F-Dur; datiert: 10. April 1744. Zelenka widmete auch diese Litanei der Kurfürstin und Königin, die er als irdische Stellvertreterin der Gottesmutter, als „Consolatrix Afflictorum“, preist. Er zeichnet mit der Formel: „In profundissima veneratione et Devotione consecratae [scl. Litaniae] ab humillimo, subjectissimo devotissimoque servo Joanne Disma Zelenka“. Diese Widmung gemahnt

in der Wortwahl an Zelenkas Zuschreibung der Missa Dei Patris an Gott, den Schöpfer aller Kreatur. Die Zuschreibung der Litanei ist wohl der deutlichste Beleg für die Rolle, die Maria Josepha in Zelenkas Leben am Dresdner Hof spielte. Zelenkas Äußerungen deuten auf eine gewisse Übersteigerung religiöser Empfindsamkeit hin. Den deutlichsten musikalischen Ausdruck haben diese Empfindungen, die von stiller Versenkung fast bis zur Ekstase reichen, wohl im Gloria der Missa Dei Filii gefunden.

Z 152; D-52 (unvollständiges Autograph); Milano, Conservatorio G. Verdi, M. S. ms. 250-2 (datierte Abschrift mit autographen Zusätzen, komplett); Dok. 75 (mit ausführlichem Kommentar)

Jan Dismas Zelenka: Undatierte Werke bis 1745

Missa Dei Filii C-Dur/G-Dur (Nr. 2 der Missae ultimae, nur Kyrie und Gloria); um 1740 komponiert.

Z 20; D-15; Dok. 72; Exz. XVIII

Christe eleison e-Moll; wohl um 1740 komponiert.

Z 29; D-79; Dok. 73a

Ecce nunc benedicite (Ps. 133, für die Komplet) a-Moll; entstanden vielleicht 1739 (Z WV).

Z 99; D-70

Da pacem Domine, B-Dur; doppelchörige Motette mit konzertierenden Instrumenten, Bestimmung unklar. Die Komposition (oder zumindest die Niederschrift der vorliegenden Quelle) fällt in die Zeit der Schlesischen Kriege.

Z 167; E-42.

In einem bekannten Brief an Georg Philipp Telemann vom 16. April 1749 gibt Johann Georg Pisendel eine Notiz über Zelenkas Tod: „er ist gestorben als Kirchen-Compositeur am hiesigen Königlichen Hof am 1745, den 22 Decemb:^{re} als eben etliche Tag zuvor, nemlich den 18 Ejusdem die Herrn Preußen den lieben Dreßden das Jungferncränzgen abgenommen“ (Grosse-Jung [Hgg.], Telemann, Briefwechsel, S. 347 f.).

Zelenkas Tod setzte den Schlußpunkt unter eine bedeutende Epoche der Kirchenmusik am katholischen Dresdner Hof. In den 1720er und frühen 1730er Jahren hatte Zelenka noch einen entscheidenden Anteil an der musikalischen Gestaltung der Hofgottesdienste gehabt. Nach dem Regierungsantritt Friedrich Augusts II. gewannen im höfischen Musikleben mehr und mehr andere Kräfte an Geltung. In das Zentrum des Interesses rückte nun die Oper, die Kirchenmusik wurde an die Peripherie gedrängt.

Zelenkas eigene Kompositionen für den Gottesdienst in Dresden sind ein Spiegel dieser Entwicklung. Dabei entbehrt es nicht einer gewissen Ironie, daß seine fraglos bedeutendsten Kirchenwerke – die späten Messen – ihre Besonderheit nicht zuletzt dem Umstand verdanken, daß sie sich der Einbindung in den höfischen und liturgischen Festkalender weitgehend entziehen. Zelenka komponierte in seiner späteren Zeit nur noch wenige Werke; dies bedeutet nicht, daß er sich auch aus der Leitung der Kirchenmusik zurückgezogen hätte. Vielmehr treten nun fremde Werke, die im Dresdner Gottesdienst schon immer eine große Rolle gespielt hatten, ganz in den Vordergrund.

Der Charakterisierung des umfangreichen Bestandes an fremden Kompositionen, die von Heinichen und insbesondere Zelenka im Gottesdienst aufgeführt wurden, gelten die abschließenden Teile dieser Arbeit. Diese Werke mußten für die Aufführung in den Dresdner Hofgottesdiensten eingerichtet werden. Da die Vorgaben für die Einrichtung von Werken der a-cappella-Polyphonie einerseits und der zeitgenössischen Musik andererseits grundsätzlich verschieden waren, gliedern wir auch aus diesem Grund den Gesamtbestand unter diesen beiden Gesichtspunkten.

C. Fremde Kompositionen: Das a-cappella-Repertoire

Zu bestimmten Zeiten des Kirchenjahres und in der Totenliturgie verzichtet der katholische Gottesdienst auf konzertierende Kirchenmusik. Friedrich Wilhelm Riedel hat die Praxis am Wiener Kaiserhof detailliert dargestellt. Dort war a-cappella-Musik „zu allen Hofgottesdiensten vorgeschrieben, bei denen violette oder schwarze Paramente getragen wurden, d. h. zu den Offizien der Advents-, Vorfasten-, Fasten- und Passionszeit einschließlich der Vigilfeiern an Weihnachten und Ostern, ferner zum Totenoffizium. Darüber hinaus wurden während des ganzen Jahres alle Prozessions-, Sakraments- und Weihwassergesänge in A Cappella-Sätzen musiziert, ebenso Teile des Propriums in Messe und Vesper wie Introiten, Antiphonen und ein Großteil der Hymnen“. Meßordinarien im alten Stil wurden benötigt für die „Sonntags- und Roratemessen der Adventszeit sowie für die Hochämter an den Sonntagen und ‚Stationstagen‘ der Fastenzeit“.¹

Ähnlich mögen die Verhältnisse in Dresden gewesen sein. Anders als die Wiener Komponisten von Fux über Caldara bis zu Predieri² haben die Dresdner Komponisten jedoch keine a-cappella-Messen komponiert. Selbst Zelenkas vierstimmige Responsorien für die Kartage orientieren sich nur zu einem Teil am alten Motettenstil; das äußere Kennzeichen dieser Stücke ist die Notation im Allabreve bzw. 3/2-Takt. Immerhin zwölf der 27 Responsorien gehören dagegen einem modernen, expressiven Chorstil an, in dem homophone Teile mit fugierten Abschnitten abwechseln; diese im C-Takt notierten Stücke haben mit dem „stile antico“ nichts zu tun.³

Beiläufig sei hier hingewiesen auf die von Fürstenau (II, S. 39 f.) genannten liturgischen Bücher. Fürstenau führt auch je eine Sammlung von Hymnen, Responsorien und Lamentationen des Bolognesers Giuseppe Antonio Silvani an. In der SLB liegt davon noch vor der Stimmendruck von Silvani's Responsorien op. 3 (Canto, Alto, Tenore, Basso, Organo, je einfach; Signatur: Mus. 2198-E-1; vgl. RISM S 3439) sowie eine handschriftliche Partitur dieser Responsorien (Mus. 2198-E-1a). In den Stimmbüchern finden sich gelegentlich handschriftliche Eintragungen, deren Urheber hier ebensowenig genannt werden kann wie der Schreiber der Partitur. Vielleicht gehörten diese Werke zum Notenvorrat der Kapellknaben; Hinweise auf Heinichen und Zelenka finden sich nicht.

1. Die Werke

a. Messen Palestrinas

Auf S. 5 von Zelenkas Inventar findet sich im Anschluß an die Verzeichnung von vier Messen Palestrinas ein Hinweis auf Zelenkas Kollektaneenbücher, eine in Wien in den Jahren 1717 bis 1719 zusammengetragene Sammlung, die vor allem Werke der klassischen Vokalpolyphonie und Orgelmusik des 17. Jahrhunderts enthält⁴: „NB. Missae modo annotatae habentur in libro Collectaneorum, libro 3“. Es

¹ RIEDEL, Karl VI., S. 72 und S. 132.

² Vgl. das Verzeichnis bei RIEDEL, Karl VI., S. 133 f. Offenkundig hing die Wiener Komposition von a-cappella-Musik mit dem konservativen Geschmack des Kaisers zusammen (a. a. O., S. 132).

³ Vgl. Z 55; Incipits im Notenteil des ZWV. Durchweg im Allabreve geschrieben sind Zelenkas neun Responsorien für das Totenoffizium für August den Starken; vgl. Z 47 und die Incipits im Notenteil, Nr. 3, 5 und 7–13 (die Nummern 2, 4 und 6 sind Lektionen); siehe auch Dok. Teil III, Nr. 60.

⁴ Vgl. die Beschreibung der Sammlung in Dok. Teil II. Eine ausführliche Inhaltsangabe nach einer teilweise fehlerhaften und unvollständigen Abschrift (SLB Mus. 1-B-98a; das Original galt nach dem Zweiten Weltkrieg als verschollen) mit wichtigen Hinweisen auf ähnliche Sammlungen aus dem Wiener Schülerkreis von Fux gab bereits Friedrich Wilhelm RIEDEL, Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts (vornehmlich in Deutschland), Kassel und Basel 1960, S. 83–87. In der von Riedel beschriebenen Kopie fehlen die Messen Palestrinas.

Cum Dei unigenitum
 filium Dei unigenitum — unigenitum ex
 Fin:
 Filium Dei unigenitum
 De — i unigenitum — filium De — i unigenitum ex
 filium Dei u — nigenitum
 O lumen de lumine Deum verum de Deo ve —
 Deo lumen de lumine
 Deum verum de Deo ve —
 men de lu — mine Deum verum de Deo ve —
 men de lumine Deum verum de Deo ve —

Musical notation includes various note values (minims, crotchets, quavers), rests, and bar lines. The score is written in a single system with multiple staves.

handelt sich dabei um die folgenden Messen Palestrinas⁵ (MB = Messenbuch; GA = Alte Palestrina-Gesamtausgabe, hg. von F.X. Haberl u. a., Leipzig 1862–1903, Band und Seitenzahl des Messenbeginns):

1. Missa sine nomine.
 2. MB; GA XI, 1, unter dem Titel: Missa de Beata Virgine.
2. Missa ad fugam.
 2. MB; GA XI, 57.
3. Missa Ad Coenam Agni providi (nur Kyrie, Gloria und Credo).
 1. MB; GA X, 105, Kyrie bis Agnus Dei.
4. Missa Papae Marcelli (nur Kyrie, Gloria und Credo stimmen mit Palestrinas Original überein. Das ursprüngliche Agnus Dei I ist von Zelenka als Sanctus – ohne Benedictus und Osanna II – textiert worden; Palestrinas Musik zu Sanctus und Agnus Dei II fehlt).
 2. MB; GA XI, 128.

Weit schwieriger zu verifizieren ist ein weiterer Hinweis in Zelenkas Inventar, betreffend Palestrinas Missa Iste Confessor: „Partitura habetur in Tomo Missarum Pr[ae]nestini“ (Inv. S. 7; vgl. das Faksimile in Dok.). Ein ähnlicher Hinweis steht auf dem Titelblatt der (stark beschädigten) Zelenkaquelle Mus. 2358-D-38, einem Sanctus („di G. D. Z.“; Giovanni Disma Zelenka) und Agnus Dei („Praenestini“) im alten Stil. Der Hinweis lautet hier: „Sanctus et Agnus pro N:ro 10 ex Tomo 2.“ Es muß demnach mindestens zwei Sammelbände mit Spartierungen von Messen Palestrinas gegeben haben; diese großen Bände existieren heute in der ursprünglichen Form nicht mehr. Eine Untersuchung der Palestrinaquellen der SLB zeigt, daß die Bände, auf die Zelenka anspielt, später in Einzelhefte aufgelöst wurden. Der Inhalt der Bände läßt sich rekonstruieren.

Viele Palestrinaquellen der SLB sind mit Sicherheit erst nach der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts geschrieben worden. So ist – neben verschiedenen Schriftkriterien – vor allem das Fehlen einer beziferten Baßstimme ein sicheres Anzeichen dafür, daß die betreffende Quelle nicht aus dem Umkreis Heinichens oder Zelenkas stammen kann. Nach Aussonderung der späten Quellen bleibt eine stattliche Anzahl von Partituren übrig, die sämtlich vom gleichen Kopisten geschrieben sind. Dabei handelt es sich wohl um Troyer, wenngleich sich einige Schlüsselformen gegenüber früheren ihm zuzuweisenden Partituren verändert haben. Einige der Palestrina-Partituren weisen autographe Zusätze Zelenkas auf. Es gibt sogar separate Blätter mit genauen Anweisungen Zelenkas für das Ausschreiben des Aufführungsmaterials.

Der Kopist hat seine Partituren numeriert; zwei Reihen sind zu erkennen: „No: 1“ bis „No: 12“ und „No: 1“ bis „No: 10“. Richtig geordnet erweist sich der Inhalt der beiden „Tomi Missarum Praenestini“ als komplette Sammlung von Spartierungen der Messenbücher III (GA XII), IV (GA XIII) und V (GA XIV) von Palestrina. Tomus I enthielt die Messen des dritten Buches sowie die Messen 1–5 aus Buch IV, Tomus II enthielt die Messen 6 und 7 aus Buch IV sowie alle Messen des fünften Buches.

In der folgenden Aufstellung wurden die Messentitel nach GA XII, XIII und XIV ergänzt. Die Missa sine nomine Tomus II, No. 10 ist veröffentlicht in GA X, 153 (1. MB; Palestrina hat die Messe zuerst im 5. MB publiziert, doch

⁵ Näheres zur Herkunft der Kopiervorlagen und zum Schreiber „Philipp Troyer“ in Dok. Teil II. Troyers Schriftentwicklung müßte einmal auf breiter Grundlage untersucht werden. Ein grober Überblick über die Partituren, die das ZWV ihm zuweist, zeigt insbesondere im Bereich der Schlüssel gewisse Wandlungen. Man könnte versucht sein, hinter dem Namen „Troyer“ eine ganze Kopistenwerkstatt zu vermuten. Wie dem auch sei: die betreffenden Quellen verweisen mit einiger Sicherheit auf den Umkreis Zelenkas.

Abb. 4: Palestrina, Missa Eripe me de inimicis meis (4. Messenbuch; GA XIII), Credo; Mus. 997-D-26 (Partitur von der Hand des Kopisten Philipp Troyer mit Zusätzen Zelenkas), S. 24. Die Seite zeigt zwei nicht zusammenhängende Abschnitte aus dem Credo. Die Fortsetzung der beiden Akkoladen findet sich jeweils auf der hier nicht abgebildeten gegenüberliegenden Recto-Seite 25. Die Stimmbezeichnungen und Schlüssel lauten bei Palestrina: Cantus (g₂), Altus (c₂), Tenor I (c₃), Tenor II (c₃), Bassus (c₄). Die Dresdner Partitur weicht von der originalen Schlüsselung ab und verlangt dadurch folgende Stimmen: Canto (c₁), Alto I (c₃), Alto II (c₃), Tenore (c₄), Basso (f₄). Zudem ergänzt sie einen „Basso seguente“, der der jeweils tiefsten Singstimme folgt und dessen Bezifferung von Jan Dismas Zelenka geschrieben wurde. Die ebenfalls von Zelenka geschriebenen Angaben „Ten:“ und „Alto.“ (1. Akkolade, Ende des 3. und 4. Systems) sowie „T:“ und „A:“ (2. Akkolade, vor dem 3. und 4. System) fordern „Stimmtausch“. Die Ziffer „2“ über dem 2. Spatium des 4. Systems der 2. Akkolade gibt nicht etwa die Länge der Pausen an, sondern verweist auf Zelenkas „Einrichtungsblatt“ zum Credo. Dort findet sich unter Nr. 2 die für das Ausschreiben der Stimmen verbindliche Lesart dieser Stelle.

wurde sie wenig später in Neuauflagen des 1. MB übernommen, vgl. GA X, S. VI, Fußnote). – Das dritte MB wurde in Dresden (oder bei der Anfertigung der Vorlagen der Dresdner Quellen) nach der 2. Ausgabe 1599 kopiert: zum einen fehlt die nur in der 1. Ausgabe 1570 enthaltene Missa *Ut re mi fa sol la*, zum anderen erscheint die Missa *L'homme armé* in der vereinheitlichten Mensurierung der 2. Ausgabe (Faksimilia beider Versionen bei Anna Maria Monterosso Vacchelli, *La Messa l'Homme armé di Palestrina. Studio paleografico ed edizione critica*, Cremona 1979; vgl. zu den beiden Ausgaben GA XII, S. V). – Die Missa Quarta Tomus I, No. 11 war unter die Caldara-Bestände der SLB geraten (Signatur olim Mus. 2170-D-3). Die bei Manfred Thalhammer, *Studien zur Messenkomposition Antonio Caldaras*, Diss. Würzburg 1971, auf S. 19 unter Nr. VII verzeichnete a-cappella-Messe ist somit keine Komposition Caldaras. – Die Missa Aeterna Christi munera Tomus II, No. 3 ist in Dresden nicht erhalten. Daß sie vorhanden war, zeigt Zelenkas Inventar-Eintrag auf S. 10 (vgl. das Faksimile in Dok.).

Zelenkas „Tomi Missarum Praenestini“

Tomus I	SLB-Signaturen Mus. 997-
3. Messenbuch (GA XII)	
No: 1 Missa Spem in alium	D-17
No: 2 Missa Primi toni	D-18
No: 3 Missa brevis	D-19
No: 4 Missa de Feria	D-20
No: 5 Missa L'homme armé 5v.	D-21
No: 6 Missa Repleatur os meum laude	D-22
No: 7 Missa De Beata Virgine vel Dominicalis	D-23
4. Messenbuch (GA XIII)	
No: 8 Missa Prima (Lauda Sion)	D-24
No: 9 Missa Secunda 4v.	D-504
No: 10 Missa Tertia (Jesu nostra redemptio)	D-25
No: 11 Missa Quarta (L'homme armé 4v.)	D-53
No: 12 Missa Prima (Eripe me de inimicis meis)	D-26
Tomus II	
No: 1 Missa Secunda 5v.	D-27
No: 2 Missa Tertia (O magnum mysterium)	D-28
5. Messenbuch (GA XIV)	
No: 3 Missa Aeterna Christi munera	fehlt
No: 4 Missa Jam Christus astra ascenderat	D-33
No: 5 Missa Panis quem ego dabo	D-29
No: 6 Missa Iste confessor	D-12
No: 7 Missa Nigra sum	D-30
No: 8 Missa Sicut lilium inter spinas	D-31
No: 9 Missa Nasce la gioia mia	D-32
No: 10 Missa sine nomine	D-16

Die Mehrzahl der Quellen enthält nur die Sätze Kyrie, Gloria und Credo. Daneben begegnen vollständige Ordinarien sowie offenbar im Laufe der Überlieferung entstandene Fragmente.

Vollständiges Ordinarium (Kyrie bis Agnus Dei):

I/2, I/5, I/9, I/12, II/1, II/6;

Kyrie, Gloria, Credo:

I/1, I/6, I/7, I/8, I/10, I/11, II/2, II/4, II/5, II/7, II/8, II/9, II/10;

Kyrie, Gloria (Fragment): I/3; nur Kyrie: I/4.

Da in etlichen Partituren nach dem Credo noch einige unbeschriebene rastrierte Blätter folgen, ist Überlieferungsverlust hier auszuschließen. Vielmehr ist anzunehmen, daß die Dresdner Partituren nicht auf die Originaldrucke, sondern auf handschriftliche Vorlagen wohl des 17. Jahrhunderts zurückgehen. Diese Vorlagen stammten vermutlich aus Oberitalien. Denn die Beschränkung des mehr-

stimmig gesetzten Ordinariums auf die Teile Kyrie, Gloria und Credo ist eine Praxis, die insbesondere in Messendrucken norditalienischer Komponisten des 17. Jahrhunderts begegnet.⁶ Vor allem in Bologna war die reduzierte Form des Ordinariums gebräuchlich, wohl um der dort besonders hoch entwickelten Instrumentalmusik genügend Raum zur Entfaltung zu geben.⁷ Offenbar hat die Praxis der Ordinarienreduktion auch den Umgang mit den Messen Palestrinas bestimmt.

In Dresden waren abgekürzte Ordinarien jedoch unerwünscht. An zwei von Zelenka selbst geschriebenen Quellen, Mus. 2358-D-37 und D-38, läßt sich zeigen, wie er das Fehlen von Sanctus und Agnus Dei in den Palestrina-Kopien zu kompensieren versuchte. Palestrinas Missa „Nigra sum“ und seine Missa sine nomine lagen als Nr. 7 und 10 im zweiten Messenband jeweils nur mit den Teilen Kyrie, Gloria und Credo vor; es fehlten also in beiden Fällen Sanctus und Agnus Dei.

Das Titelblatt des Zelenka-Autographs Mus. 2358-D-37 trägt die Aufschrift: „Sanctus et Agnus ex Missa Nigra sum di G: D: Z:“. Diese Autorenangabe gilt jedoch nicht für das abschließende Agnus Dei II. Im Kopftitel dieses Satzes hat Zelenka selbst vermerkt: „Prenestini“. In Mus. 2358-D-38 ist nur das Sanctus eine Komposition Zelenkas; hier wird als Autor des gesamten Agnus Dei wiederum Palestrina genannt. Allerdings trifft dies hier wie dort nur im Hinblick auf die musikalische Substanz zu. Denn Zelenka hat hier zum Verfahren der Parodie gegriffen; er war bestrebt, die in Dresden fehlenden Ordinariumsteile durch Umtextierung von Passagen aus den vorhandenen Messensätzen Palestrinas zu gewinnen⁸:

Mus. 2358-D-37
Agnus Dei II

Missa „Nigra sum“
Kyrie II

Mus. 2358-D-38
Agnus Dei I
Agnus Dei II

Missa sine nomine
Qui tollis (Ausschnitt)
Kyrie II

Nur dann, wenn sich keine geeigneten Vorbilder finden ließen, hat Zelenka eigene Kompositionen ergänzt (D-37: Sanctus, Agnus Dei I; D-38: Sanctus). Daß sich diese Zusatzkompositionen an der Schreibart Palestrinas orientierten, versteht sich von selbst. So verdanken wir einige der wenigen Proben, die Zelenka im alten Stil abgelegt hat, einer Besonderheit der Dresdner Palestrina-Überlieferung.

⁶ Vgl. Hans Adolf SANDER, Beiträge zur Geschichte der Barockmesse, *KmJb* 1933, S. 77–129, insbesondere S. 98 f. Drucke mit dreiteiligen Ordinarien publizierten etwa Giovanni Rovetta (1639, 1642), M. Cazzati (1641, 1653) und G. C. Arresti (1663). Bereits in einem Messendruck von Donati (1623) zeigt sich die Tendenz zur Reduzierung der Dauer von Sanctus und Agnus Dei. Diese Teile sind hier nur sehr knapp („alla Venetiana“) vertont mit der Begründung, daß man nach dem Credo möglichst ohne Verzug „al Concerto per l'Elevatione; et a qualche Sinfonia a la Communion“ gelangen wolle (SANDER, S. 99).

⁷ Vgl. dazu die umfassende Untersuchung von Sister Mary Nicole [bzw. Anne] SCHNOEBELEN, *The Concerted Mass at San Petronio in Bologna: ca. 1660–1730. A Documentary and Analytical Study*, diss., Univ. of Illinois 1966, insbesondere Chapter XI: „The ‚Short Mass‘“ (S. 186 ff.). In Bologna schrieb man häufig auch nur Kyrie-Gloria-Paare, denen man nach Belieben separat komponierte Credo-Sätze anfügen konnte. Mit Recht hält die Autorin Verbindungen dieser Praxis zur lutherischen Kurzmesse für unwahrscheinlich: „Although this arrangement strongly resembles the Protestant ‚Missa brevis‘, it is difficult to imagine a direct connection between the two in this Papal city [scil. Bologna] during the militant era of the Counter-Reformation“ (S. 186). Schnoebelens hervorragende Arbeit ist in ihrer Gesamtheit leider nur im maschinenschriftlichen Ms. zugänglich (Univ. Microfilms Ann Arbor, Michigan, 66-12,426). Lediglich zwei kurze Abschnitte daraus liegen gedruckt vor: Anne [sic] SCHNOEBELEN, *Performance Practices at San Petronio in the Baroque*, *AcM* XLI, 1969, S. 37–55 und dies., Cazzati vs. [versus] Bologna: 1657–1671, *MQ* 57, 1971, S. 26–39.

⁸ Im ZWV (Z 34 und Z 36) sind die hier ermittelten Zusammenhänge bereits berücksichtigt. Die Existenz von Mus. 2358-D-38 erweist, daß in Zelenkas Quelle von Palestrinas Missa sine nomine die Teile Sanctus und Agnus Dei von Anfang an fehlten. Diese Quelle kann daher nicht die Vorlage für J. S. Bachs Quelle dieser Messe (vgl. Christoph WOLFF, *Der stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs*, Studien zu Bachs Spätwerk, Wiesbaden 1968, S. 166 ff. u. ö.) gewesen sein, da Bachs Quelle alle Ordinariumsteile enthält.

b. Offertorien und Motetten

Palestrinas Offertorien (GA IX), unter dem Titel „Offertoria totius Anni“ 1593 in zwei Teilen zu Rom erschienen, spielten im Dresdner Hofgottesdienst eine bedeutende Rolle. Zelenka besaß zwei Bände mit Spartierungen dieser Offertorien; sie sind – anders als die Sammlung der Messen-Partituren – nicht erhalten. Im Inventar werden die Bände auf S. 23 verzeichnet (vgl. das Faksimile in Dok.):

„Offertorium [sic] totius anni pars prima in partitura. Praenestini“;
„Offertorium totius anni pars secunda in partitura“.

Diese Einträge hat Zelenka jedoch überklebt; möglicherweise waren die Bände schon zu seinen Lebzeiten abhanden gekommen.

Auch Heinichen war mit Palestrinas Offertorien vertraut. Nicht nur gelegentliche Bemerkungen im „Generalbaß in der Composition“ (vgl. oben, S. 82f.), sondern auch die Dresdner Palestrina-Quellen belegen dies. Palestrinas Offertorien gehörten im 17. und frühen 18. Jahrhundert wohl zu den meist-studierten Werken der Vokalpolyphonie.¹

Von den Quellen der SLB, die Palestrina-Offertorien überliefern, können für die Ära Heinichen/Zelenka mehr als zehn Stimmensätze und drei Partituren in Anspruch genommen werden.² Etliche Stimmensätze sind ausschließlich oder vorwiegend von dem Kopisten Personè angefertigt worden. Auf dem Umschlag eines dieser Stimmensätze findet sich eine Aufschrift Heinichens.³ Wahrscheinlich stammen auch die anderen dieser einheitlich zusammengesetzten Materialien aus Heinichens Notenvorrat. Einige Stimmensätze und alle erhaltenen Partituren enthalten Eintragungen Zelenkas. Im Vergleich mit den Messen ist die Überlieferung der Offertorien äußerst lückenhaft.⁴ Nicht nur Zelenkas Partituren Sammlung gehört zu den Verlusten. Alte Inventarisierungsnummern auf den Stimmensätzen zeigen überdies, daß auch das Aufführungsmaterial des gesamten Offertorienjahrgangs einst vorhanden war.

Etwa um das Jahr 1721 hat Zelenka siebzehn Motetten aus Palestrinas zweitem Motettenbuch spartiert⁵ (GA II; in Zelenkas Partitur fehlen die Motetten 9, 10, 12 bis 15, 21, 24, 25, 26 bis 28). Vielleicht hat Zelenka diese Partituren zunächst für Studienzwecke angefertigt. Denn es fehlt ihnen ein bezifferter Baß, wie er in all denjenigen Partituren enthalten ist, die als Vorlagen für die Herstellung von Aufführungsmaterial gedacht waren. Das Ausziehen und Beziffern des Orgelbasses aus der Partitur konnte man nicht dem Kopisten überlassen. Für diese Arbeit bedurfte es der Erfahrung und des geschulten Blickes eines Komponisten.

Zelenkas Inventar verzeichnet nur zwei Motetten aus diesem Sammelband (vgl. Dok. Teil I, Register, Nr. 152 und 175). Das Aufführungsmaterial der Motette „Peccantem me quotidie“ (GA II, 73) ist nicht

¹ Bekanntlich zieht Christoph Bernhard häufig Exempel aus Palestrinas Offertorien heran; Einzelnachweise bei Kurt DEGGELLER, Materialien zu den Musiktraktaten Christoph Bernhards, in: Basler Studien zur Interpretation der alten Musik, Basel 1980, S. 156 f. (Forum Musicologicum. Basler Beiträge zur Musikgeschichte, Band 2). Deggeller bezieht sich auf eine unveröffentlichte Dissertation von Myron R. Falck.

² Signaturen: Mus. 997-D-34; D-35; D-36; D-37; D-39; D-42; D-44,1; D-44,2; D-46; D-47 und E-38 (sämtlich Stimmensätze). Es kommt hinzu das in der Marenzio-Quelle Mus. 1160-E-4 mit enthaltene Palestrina-Offertorium „Domine in auxilium meum respice“ (GA IX, 140) aus Zelenkas Beständen. Die Signaturen der Partituren lauten: Mus. 997-E-13; E-21 und E-23. – Das Offertorium „Diffusa est gratia“ liegt in zwei kompletten Stimmensätzen vor, die sich in der Art der instrumentalen Verdopplung der Singstimmen unterscheiden. D-44,1 zeigt Zelenkas Schriftzüge, D-44,2 ist von Personè geschrieben. Dies könnte ein Hinweis darauf sein, daß Heinichen und Zelenka selbst dann, wenn sie ein und dasselbe Stück aufführten, nicht ein und dasselbe Stimmenmaterial verwendeten.

³ Diese Quelle wurde von dem nicht vor 1763 tätigen Hofkirchenschreiber Uhle (nach einer Auskunft von Ortrun Landmann) fälschlich mit der Autorenangabe „Fux“ versehen und später dementsprechend unter die Fux-Bestände der SLB eingereiht (Signatur: olim Mus. 2130-D-4; heute gültige Signatur: Mus. 997-E-38). Der Irrtum wurde von RIEDEL, Karl VI., S. 122 f., bemerkt. Die dort geäußerten Vermutungen, daß der Irrtum auf Zelenka zurückgehen könnte, sind unbegründet.

⁴ In Zelenkas Inventar sind etwa zwanzig Offertorien Palestrinas verzeichnet (aufgrund von Streichungen gibt es hier einige Unklarheiten). Nur etwa die Hälfte der Werke ist heute noch nachweisbar (vgl. Dok. Teil I, insbesondere auch das Faksimile in Dok.).

⁵ Zur Datierung: Einzügige Schreibung der hohlen Notenköpfe mit Öffnung oben, bei Halben sind abwärts gerichtete Hälse in der Mitte des Kopfes angesetzt. Die Schriftformen begegnen nur 1721 und 1722. – Da das Titelblatt dieser Sammlung offenbar schon früh verloren ging, wurden die Werke als „18 Cantiones sacrae“ bereits im 18. Jahrhundert unter Zelenkas Werke eingereiht; die heute gültige Signatur der Sammlung lautet: Mus. 997-E-37. Die falsche Zahl „18“ ergibt sich aus der irrigen Zählung einer Secunda Pars als eigenständige „Cantio sacra“.

mehr nachweisbar; nur für die fünfstimmige Motette „Ascendo ad patrem meum“ (GA II, 33) ist eine zweite Partitur von der Hand Zelenkas erhalten (Mus. 997-E-11), die – bezeichnenderweise – um einen bezifferten Baß ergänzt ist. Zwischen Prima und Secunda Pars der Motette findet sich einer der wenigen direkten Hinweise auf die Beteiligung von Instrumentalmusik, speziell wohl Orgelmusik, in den Dresdner Hofgottesdiensten:

„Secunda pars ante quam fit Präludium“.

Einem alten Vermerk auf der Quelle zufolge wurde auch diese Motette als Offertorium verwendet. In der von Zelenka geschriebenen Partitur Mus. 997-E-12, die die Prima Pars der Motette „Angelus Domini“ aus Palestrinas drittem Motettenbuch (GA III, 18) enthält, hat Zelenka eigenhändig vermerkt: „Offertorium“. Die Gestaltung des Meßproprians im Dresdner Hofgottesdienst liegt bislang weitgehend im Dunkeln. Nur für das Offertorium, das hauptsächlich mit Motetten des 16. Jahrhunderts, zunehmend auch mit solistischen „Motetti“ im modernen Stil gestaltet wurde, finden sich im untersuchten Bestand Quellen in nennenswerter Anzahl. Über die Ausführung von Introitus, Graduale⁶, Alleluja und Communio läßt sich dagegen bislang nur wenig sagen. Sicher spielten hier der einstimmige Gesang, der ja zu den ausdrücklich formulierten Pflichten der Kapellknaben gehörte, und insbesondere die Orgel- und Orchestermusik eine Rolle.⁷ Ob die vielfach bezeugten Trompeten-Intraden den Introitus ersetzen konnten oder ob sie der eigentlichen Liturgie vorangingen, mag offen bleiben.

Zelenka hat sich nicht nur mit Werken Palestrinas beschäftigt. Die SLB besitzt eine von ihm geschriebene⁸ Namensliste, die kaum zu entziffern ist und zunächst einige Rätsel aufgibt. Nach etlichen der insgesamt sieben verzeichneten Namen stehen Zahlen (vgl. das folgende Faksimile und die zugehörige Umschrift). Die Liste entpuppt sich als Namensregister über insgesamt acht große Motettensammeldrucke des späteren 16. Jahrhunderts:

RISM 1568², 1568³, 1568⁴, 1568⁵, 1568⁶; 1585¹; 1588² sowie 1590⁵; entsprechend

EITNER 1568b bis 1568f; 1585; 1588a sowie 1590b.

RISM: Répertoire International des Sources Musicales. Publié par la Société Internationale de Musicologie et l'Association Internationale des Bibliothèques Musicales.

B/I/1: Recueils Imprimés. XVIe-XVIIe-Siècles. Ouvrage publié sous la direction de François Lesure, I: Liste chronologique, München-Duisburg 1960.

EITNER: Robert Eitner u. a., Bibliographie der Musik-Sammelwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Berlin 1877. In unserem Zusammenhang hat es sich als hilfreich erwiesen, daß Eitner im Gegensatz zu RISM auf eine Normalisierung der Orthographie von Autorennamen verzichtet.

Die genannten Sammeldrucke sind sämtlich verzeichnet und präzise nach ihrem Inhalt aufgeschlüsselt bei Joseph Müller, Die musikalischen Schätze der Königl. und Universitätsbibliothek zu Königsberg in Preußen. Aus dem Nachlasse Friedrich August Gottholds, 2 Teile, Bonn 1870 und Leipzig 1924 (Nachdruck in einem Band: Hildesheim New York 1971). Die Drucke von 1568 sind unter Nr. 34, die übrigen Drucke unter den Nummern 35 bis 37 verzeichnet.

Bei den Drucken von 1568 handelt es sich um die von Pietro Giovannelli (latinisiert: Joannellus) bei A. Gardano in Venedig unter dem Titel „Novus Thesaurus Musicus“ herausgegebene Sammlung von Motetten zeitgenössischer Komponisten, geordnet nach ihren verschiedenen Bestimmungen. Die übrigen Drucke hat der Nürnberger Kantor Friedrich Lindner bei Catharina Gerlach in Nürnberg herausgegeben.

Inhalt und Aufbau dieser Sammlungen lassen sich an den Formulierungen ihrer Titel ablesen. Der Druck RISM 1568² (Joannellus I) erschien in 6 Stimmbüchern; der Titel lautet:

⁶ Wichtige Hinweise auf Instrumentalmusik im Gottesdienst gibt Ortrun LANDMANN, Die Telemann-Quellen der Sächsischen Landesbibliothek, Dresden 1983, S. 14: „Als ein Phänomen können schließlich die sog. ‚Orchester-Trios‘ gelten, rasche Kopfsätze oder Satzpaare Langsam-Schnell aus Triosonaten in großer Stimmenzahl, wobei oft Holzbläser den Streichern zugesellt werden (‚Oboi/Flauti coi Violini, Bassono col Basso continuo‘). Diese Materialien stammen alle aus Pisendels Amtsperiode, vorwiegend wohl aus der Zeit um 1740, und wurden im katholischen Hofgottesdienst als ‚Graduale instrumentaliter‘, also als ‚Kirchensinfonien‘ verwendet.“ – In diesem Zusammenhang sei auch auf die „halbe Kirchensonate“ Heinrichs hingewiesen, die oben (S. 85) verzeichnet ist.

⁷ Einen Eindruck von den vielfältigen Möglichkeiten des Einbaus von Instrumentalmusik in die Liturgie vermittelt SCHNOEBELE, Concerted Mass, S. 194 ff.

⁸ Signatur: Mus. 2358-E-I. Frühe Schriftformen, vielleicht vor 1720 (vgl. die Notenköpfe). Die Handschrift rechts unten gehört Moritz Fürstenau, der dem Kölner Musikaliensammler Heyer die Echtheit des Dokumentes bestätigt.

[illegible]

- | | | |
|---|---------------------------|-----------------------------|
| 0. ... | 30. Inginneri | 61. Marazzi |
| 1. Joan Louis 3. 124 131 <u>179</u> | 31. Klingenstein | 62. Gioanetto da Palestrina |
| 2. * Hollander 170 | 32. Corfini | 63. Ferabosci |
| 3. * Zapfelius | 33. Renati de mel | 64. Massaini |
| 4. * Henricus dela court 9. 363. 277 | 34. Philipi de monte | 65. Cornetti |
| 5. * Spelier | 35. Flori | 66. Cardillo |
| 6. * Regnart NB 104 152 NB | 36. * Meruli | 67. Dorati |
| 7. * Michael de Buisson 34 6 37 54 83 116 209 206 | 37. Stabiliij | 68. Guami |
| 8. * Georgius Prenner 273 | 38. ... Petri Aloisi. | 69. Noe Faignient |
| 9. * Castiletti 119 100 <u>106</u> 126 188 | 39. And: Gabrielij | 70. * Marentio |
| 10. * Verdieri 22 | 40. Scandelli | |
| 11. * Vaet 143 199 292 <u>313</u> | 41. Trombetti | |
| 12. * Deiss 190 294 299 189 253 <u>160</u> | 42. Joan. Aloisi. | |
| 13. * Uttendaler 179 81 226 | 43. D: Lauri | |
| 14. * Jo. Chayne NB | 44. Aichingeri | |
| 15. * Stefanus Mahui 60 | 45. Columbani | |
| 16. * Franciscus de novo portu 79 139 180 | 46. * Praenestini | |
| 17. * Antonius Galli 88 180 | 47. Cartari | |
| 18. * Joan: de Cleve 176 221 | 48. Constantii Portae | |
| 19. * Deslins 108 238 | 49. Las Infantas | |
| 20. * Simon de Roy | 50. Ruffi | |
| 21. * Philipus le Duc 141 166 231 251 261 | 51. Rinaldi de mel | |
| 22. * Vilhelmus Fornellis | 52. Parma | |
| 23. * Adamus de Ponte | 53. * Gabutij | |
| 24. * Broucke 206 219 | 54. Porma | |
| 24a. (getilgt: Vaet?) | 55. Cardilli | |
| 25. * Peuernage 207 288 309 | 56. * Josquini de la Sala | |
| 26. * Lambert de Saine 249 306 365 | 57. Hasleri | |
| 27. Josquini 339 | 58. Anerij | |
| 28. * Georgius Trehou: 377. | 59. Pennequini | |
| 29. Andrea Gabrielij | 60. Zalamella | |
| 29a. (getilgt: Orlandus Lasso?) | | |

„Novi thesauri musici liber primus quo selectissimae planeque novae, nec unquam in lucem editae cantiones sacrae (quas vulgo moteta vocant) continentur octo, septem, sex, quinque ac quatuor vocum, a praestantissimis ac huius aetatis, praecipuis Symphoniacis compositae,

quae in sacra Ecclesia catholica summis solemnibusque festivitatibus, canuntur,

ad omnis generis instrumenta musica, accomodatae:

Petri Ioannelli bergomensis de Gandino, summo studio ac labore collectae, (...)“.

Die Bücher zwei bis fünf übernehmen diesen Titel fast wörtlich; sie ändern jeweils nur die Zeile, die die liturgische Bestimmung der Motetten angibt (oben vom übrigen Text abgesetzt):

RISM 1568³: „quae in sacris catholicorum templis diebus Dominicis canuntur“ (Joannellus II);

RISM 1568⁴: „quae (...) festis sanctorum diebus cantantur“ (Joannellus III);

RISM 1568⁵: „moteta, quae in sacris catholicorum themplis communia vocare solent, de sanctissima virgine Maria, apostolis, martiribus, confessoribus & virginibus, tum etiam laudes aliquot Dei parae virginis, quas Salve regina appellant“ (Joannellus IV);

RISM 1568⁶: „Liber quintus & ultimus, quo variae, tum sacrae, tum alijs etiam locis honestissimis competentes ac congruis [recte: congruae?], plane novae, neque unquam antea, a quopiam in lucem editae harmoniae comprehenduntur“ (Joannellus V); dieser Teil enthält Staatsmotetten; für Zelenka war er kaum brauchbar.

Die drei von Lindner besorgten Ausgaben haben ähnlichen Inhalt und Aufbau, doch ist ihr Repertoire moderner. Der Titel der ersten Sammlung (RISM 1585¹) lautet:

„Sacrae cantiones, cum quinque, sex et pluribus vocibus, de festis praecipuis totius anni, a praestantissimis Italiae musicis nuperrime concinnatae. Quarum quaedam antea Venetiis separatim editae sunt, quaedam verò planè novae, nec usquam excusae, at nunc in gratiam & usum scholarum atque ecclesiarum germanicarum in unum corpus redactae, studio & opera Friderici Lindneri, (...)“.

RISM 1588² führt den Titel: „Continuatio cantionum sacrarum“, die Fortsetzung lautet ähnlich wie oben zitiert; RISM 1590⁵ schließlich heißt „Corollarium [„Kränzlein“, „Gebinde“] cantionum sacrarum“.

Vergleicht man nun die genannten Sammlungen mit der Liste Zelenkas, so zeigt sich deren Ratio. Zunächst hat Zelenka den Joannellus I durchgesehen und die Komponistennamen in der Reihenfolge ihres Auftretens verzeichnet; lediglich Orlando di Lasso wird übergangen und Regnart außer der Reihe verzeichnet. Die entsprechenden Namen stehen in der Umschrift unter Nr. 1 bis 22. Im Joannellus II finden sich Werke von vier Komponisten, die in der ersten Sammlung noch nicht vertreten waren; Zelenka verzeichnet die Namen unter Nr. 23–25 (einschließlich der später gestrichenen Nr. 24a). Der dritte Teil der Sammlung bringt einen weiteren Namen (Nr. 26), der vierte Teil zwei (Nr. 27, 28) und der fünfte Teil schließlich noch einen letzten neuen Namen (Nr. 29).⁹ Entsprechend verfuhr Zelenka auch mit den drei Lindner-Drucken: Nr. 30 bis 47 stammen aus RISM 1590⁵ (Lasso wurde wiederum ausgespart), Nr. 48 bis 58 aus RISM 1588², Nr. 59 bis 69 schließlich aus RISM 1585¹. Marenzio, den Zelenka bei RISM 1588² übergangen hatte, wird als Nr. 70 nachgetragen.

Die Zahlen erweisen sich als Seitenzahlen. Sie reichen nur bis Nr. 28, Georgius Trehou, betreffen somit nur den Joannellus, der mit einer von Teil I bis V durchlaufenden Paginierung versehen ist.¹⁰ Zelenkas Angaben führen in 56 Fällen zum Ziel, nur einige wenige Zahlen sind falsch oder zweifelhaft. Wir teilen im folgenden nur einige Beispiele mit¹¹ (römische Zahl: Teil des Joannellus; arabische Zahl: Seitenzahl des Beginns):

Jacob Vaet

1. Assumens Jesus Petrum, 6v. (I, 143)
2. Rex Babylonis venit ad lacum, 5v. (II, 199)
3. Misit Herodes rex manus, 5v. (III, 292)
4. Heu mihi domine, 4v. (III, 313)

⁹ Nach Nr. 29 ist der Name von Orlando di Lasso ausgestrichen. Sicher konnte Zelenka Lassos Werke aus anderen Quellen schöpfen; die in den Sammelwerken enthaltenen Motetten konnte er daher wohl unbeachtet lassen.

¹⁰ Die Paginierung der dünneren Stimmbücher wird an diejenige der umfangreicheren durch gelegentliche Auslassung von Seitenzahlen angeglichen. So beginnt jede Motette in sämtlichen Stimmbüchern unter derselben Seitenzahl.

¹¹ Man kann die übrigen Werke anhand der zitierten Bibliographie von Müller ergänzen. Die vorliegende Arbeit geht auf die Drucke selbst zurück.

Alexander Utendal

1. Plangent eum quasi unigenitum, 6v. (I, 81)
2. Miserere mei deus, 4v. (II, 179)
3. Inclina domine aurem tuam, 8v. (II, 226)

Stephan Mahu

1. Lamentatio Hieremiae Prophetiae, 4–6v.
(I, 60; 3x3 Lamentationen in mehrstimmigem Satz. Die Aufteilung des Textes weicht von den späteren Gepflogenheiten ab.)

Joannes Deslins

1. Veni creator spiritus, 4v. (I, 108)
2. Stephanus autem plenus gratia, 4v. (III, 238;
dazu existiert ein Stimmensatz von Zelenkas Hand: Mus. 2872-E-1)

Josquin Desprez/Joannes Castileti¹²

1. Benedicta es coelorum regina, 12v. (IV, 339)

Ordnet man schließlich die auf Zelenkas Liste angegebenen Motetten gemäß ihrer liturgischen Bestimmung, so zeigt sich, daß kaum ein Anlaß unberücksichtigt bleibt. So sind etwa die angeführten Beispiele in den Indices des Joannellus unter folgenden Rubriken verzeichnet:

Lamentationes Hieremiae Prophetiae (Mahu Nr. 1);
De passione Domini (Utendal Nr. 1);
De sancto spiritu (Pfingsten; Deslins Nr. 1);
De Transfiguratione Domini (6. August; Vaet Nr. 1);
De Sancto Stephano (26. Dezember; Deslins Nr. 2);
Commune de beata Virgine (Josquin/Castileti Nr. 1);
De Dominica (Vaet Nr. 2; Utendal Nr. 2 und 3);
De sancto Iacobo Apostolo (25. Juli; Vaet Nr. 3);
Pro defunctis (Vaet Nr. 4).

Es muß offen bleiben, ob sich Zelenka aus reinem Lerneifer um die Erschließung der alten Drucke bemühte, oder ob er sie gezielt auf Stücke hin durchforschte, die im Gottesdienst brauchbar waren. Die Entscheidung für die zweite Möglichkeit würde wohl eine spätere Entstehungszeit der Liste voraussetzen, als sie Zelenkas Handschrift vermuten läßt. Auch die Verzeichnung eines Werkes wie der zwölfstimmigen Josquin/Castileti-Motette, die ganz aus dem Rahmen der sonst in Dresden üblichen Vokalbesetzung fällt, spricht eher für die erste Möglichkeit.

Nachweisen läßt sich jedoch, daß Zelenka dann, als er für die musikalische Gestaltung des Hofgottesdienstes verantwortlich war, einzelne Motetten aus dem Joannellus und den Lindner-Drucken in seinem Repertoire hatte:

1. Das „Offertorium de S. Stephano a 4 di Giovanni Deslins“. Dieses Stück ist in einem vollständig von Zelenka geschriebenen Stimmensatz erhalten (Mus. 2872-E-1; vgl. oben, Nr. 10). Die aus dem Joannellus III stammende Motette besteht aus zwei Teilen. Vor dem zweiten Teil soll nach der Angabe Zelenkas ein „Praeludium“ erklingen.
2. Das Offertorium „Repleti sunt omnes“ von Costanzo Porta. Diese Motette findet sich als Nr. 25 in Lindners „Continuatio“, RISM 1588². Zwar sind Quellen aus Zelenkas Besitz hierzu nicht mehr vorhanden, doch verweist die Eintragung im Inventar (S. 23) auf deren einstige Existenz.
3. Die Motette „Gabriel Angelus“ von Luca Marenzio. Dieses im Inventar unter den Offertorien verzeichnete Werk ist in einem teilweise von Zelenka geschriebenen Stimmensatz erhalten (Mus. 1160-E-4¹³; „pro Festo Annuntiationis B: V: M:“). Das Stück findet sich unter Nr. 35 in Lindners „Continuatio“, RISM 1588².

¹² Castileti (alias Guyot) hat hier eine sechsstimmige Motette Josquins zur Zwölfstimmigkeit erweitert; der Joannellus nennt beide Namen. Siehe auch den Artikel „Guyot (de Châtelet)“ in NGr VII, S. 860.

¹³ Ohne Hinweis auf dem Titelblatt enthält diese Quelle auf den Rückseiten der Stimmblätter Palestrinas Offertorium „Domine in auxilium meum respice“ (GA IX, 140). Einige Stimmen hat Zelenka geschrieben; die Schriftformen sind spät (nach 1730). Im Inventar ist dieses Offertorium nicht verzeichnet.

4. Die bereits erwähnte Palestrina-Motette „Angelus Domini“ aus dem dritten Motettenbuch (GA III, 18). Dieses Stück ist in einer teilautographen Partitur Zelenkas erhalten (Mus. 997-E-12). Wahrscheinlich wurde es nicht nach dem Originaldruck, sondern nach Lindners „Corollarium“, RISM 1590⁵, spartiert; dort steht die Motette als Nr. 29.

Ein Hinweis im Inventar deutet darauf hin, daß Zelenka neben den Partiturbänden mit Messen, Offertorien und Motetten Palestrinas einen weiteren derartigen Sammelband besaß. Denn das Inventar Zelenkas gibt bei der Verzeichnung von Deslins' Motette „Stephanus autem“ (Inv. S. 18) einen entsprechenden Hinweis:

„Partitura habetur in libro mottetorum [sic] variorum Authorum pagin: 25“.

Ein weiterer Hinweis auf diesen „Liber mottetorum“ findet sich auf dem Titelblatt der oben unter Nr. 3 genannten Motette Marenzios.¹⁴ Wie der Inhalt dieses Bandes aussah und welchen Umfang die Sammlung hatte, läßt sich nicht mehr ermitteln. Die Annahme liegt jedoch nahe, daß es sich um Partituren handelte, die aus den eben besprochenen Drucken des 16. Jahrhunderts angefertigt worden waren.

Messen und Offertorien von Palestrina sowie Motetten von Palestrina und anderen haben wohl den Grundstock des in Dresden verwendeten a-cappella-Repertoires gebildet. Allerdings ist nur schwer abzuschätzen, wie groß die Überlieferungsverluste sind. Nimmt man Zelenkas Inventar zum Maßstab, so scheinen sich die Verluste jedoch in Grenzen zu halten. Komponiert haben weder Heinichen noch Zelenka im alten Stil; bei Bedarf führten sie die Werke der alten Meister auf.¹⁵

c. Miserere in falsobordone

Nachzutragen bleibt eine in mehrfacher Hinsicht bemerkenswerte Quelle aus Zelenkas Beständen. Unter „Quadragesimalia“ findet sich in seinem Inventar der folgende Eintrag (Inv. S. 56):

„D: Miserere Mei Deus. à 2 Chori.	Praenestini.
g ^b Miserere à 4 Cant 2: A: e Basso.	Allegri.“

Unter der Signatur Mus. 2-E-12 ist die weitgehend von Zelenka selbst geschriebene Quelle erhalten.¹⁶ Das Palestrina zugeschriebene Miserere besteht aus zwei Falsobordone-Modellen, die abwechselnd von zwei vierstimmigen Chören (SSAB, SATB) vorzutragen sind. Ein späterer Schreiber hat das Stück auf dem Titelblatt als „pezzo raro“ bezeichnet. Keine der zahlreichen Miserere-Vertonungen Palestrinas in alternierenden Falsobordone-Chören, die in der alten Palestrina-Gesamtausgabe enthalten sind¹⁷, weist Ähnlichkeiten mit dem Dresdner Miserere auf; auch die im Vorwort von GA XXXII (S. VII) für unecht erklärten Stücke lauten anders. Wir teilen dieses Miserere hier mit. In der Quelle umfaßt eine Akkolade vier Systeme; der Coro secondo beginnt dort in einer neuen Akkolade.

¹⁴ Mus. 1160-E-4, Handschrift Zelenka: „Partitura habetur in Libro motetorum“. – Ortrun Landmann vermerkt im Handschriftenkatalog der SLB auf der Karte „de Slins, Joannes“: „Vermutlich nach Vorlage der Partitur in der – seit 1945 verschollenen – Sammelhandschrift Mus. 1-D-7, die, wenn nicht von Zelenka geschrieben, so doch wohl aus seinem Besitz gestammt hat“.

¹⁵ In Zelenkas Inventar findet sich eine einzige a-cappella-Messe eines zeitgenössischen Komponisten, die „Missa à 4^{tuor} senza stromenti. Del S. G[e]orgio reiter. Maestro di capella al S. Stephano à Vienna“ (Inv. S. 4, Messe Nr. 2; Quelle: Mus. 2979-D-9). Zelenka hat die von ihm selbst geschriebene Partitur wohl von seinem Studienaufenthalt in Wien mitgebracht; die Schriftformen sind sehr früh. – Das Inventar verzeichnet zwei kleinere Werke von „Gabrieli“ und „Tomaso Ingenieri“. Damit sind gemeint Domenico Gabrielli (1651–1690) und Tomaso Antonio Ingegni (1671–1726), nicht aber die Renaissancekomponisten gleichen oder ähnlichen Nachnamens.

¹⁶ Neben Zelenkas Kopie des Miserere von Palestrina findet sich eine Abschrift des Stückes von anderer Hand mit Zusätzen Zelenkas. Allegris Miserere liegt nur in der Handschrift Zelenkas vor.

¹⁷ Vgl. GA XXX, XXXI, XXXII und die Nachweise in GA XXXIII, S. 91. Die neue Gesamtausgabe: G. P. da Palestrina. Le opere complete, hg. von R. CASIMIRI u. a., Rom 1939 ff., enthält keine zusätzlichen Miserere. Auch Knud JEPPESEN, Palestrina: ein unbekanntes Autogramm und einige unveröffentlichte Falsobordoni des Giovanni Pierluigi da Palestrina, in: Miscelánea en homenaje a Monsenor Higinio Anglés, Band I, Barcelona 1958, S. 417–432, erwähnt den Falsobordone aus 2-E-12 nicht.

Bsp. 4: Palestrina (?), Miserere, Mus. 2-E-12

Miserere à 2 Cori. Si canta alternativamente.
Coro Primo [SSABT] *adagio* Originale.
Coro Secondo [SATB] *forte p pp*

SI, II
Miserere mei De- us
Et secundum multitudinem miserationum de- am tu- am.
Et secundum multitudinem miserationum de- am tu- am.
dale am- ta- tem me- am.

Te B unisoni [alternative sempre]

Das Stück läßt sich dort, wo man es zuerst vermutet, nicht auffinden. Desto überraschender ist es, daß sich Franz Liszt in seinem „Miserere d’après Palestrina“ (Harmonies poétiques et religieuses für Klavier, Livre VI, Erstdruck 1853)¹⁸, auf die beiden Falsobordone-Modelle bezieht. Trotz kleiner Abweichungen schließt der Gang der Harmonien insbesondere an den Kadenzstellen eine zufällige Übereinstimmung aus. Ein Zusammenhang zwischen Liszts Klavierstück und der Dresdner Quelle Mus. 2-E-12 ist unwahrscheinlich.

Bsp. 5: LISZT, Miserere d’après Palestrina (aus den „Harmonies poétiques et religieuses“)

Largo

Mi- se- re- re me- i, De- us, se- cundum magnam mi- se- ri- cor- diam tu- am:
Et secundum mi- serati- o- nem tu- am De- le i- ni- qui- ta- tem me- am.

Neben Palestrinas „pezzo raro“ enthält die Quelle Mus. 2-E-12 einen Teil des legendären Miserere, das Gregorio Allegri um 1640 ausschließlich für den Gebrauch der Sixtinischen Kapelle geschrieben hat. Zum Mythos dieses Miserere gehörte die immer wieder nacherzählte und insbesondere aus der Biographie Mozarts vertraute Anekdote, daß der Papst bei Strafe der Exkommunikation verboten habe, Abschriften dieses Stückes anzufertigen oder zu verbreiten.¹⁹ Wenn die Strafen auch nicht so hart gewesen sein mögen, so beruht diese Anekdote doch auf einem wahren Kern. Jedenfalls war es nicht leicht, in den Besitz dieses Werkes zu gelangen.

Bei der Aufführung von Allegris Miserere erklingen neben dem einstimmigen Psalmton²⁰ zwei Rezi- tationsmodelle „in falsobordone“: eines für fünfstimmigen, das andere für vierstimmigen Chor; den Schluß bildet ein neunstimmiger Abschnitt:

- | | | |
|--|--------------------------|------|
| V. 1 | Miserere mei Deus | 5st. |
| V. 2 | Et secundum multitudinem | 1st. |
| V. 3 | Amplius lava me | 4st. |
| V. 4 | Quoniam iniquitatem | 1st. |
| V. 5-8, V. 9-12, V. 13-16 jeweils wie V. 1-4 | | |

¹⁸ Im Zusammenhang mit dem Miserere aus den „Harmonies“ kann man auch auf Liszts unter dem Titel „A la Chapelle Sixtine“ (1862) publizierte Bearbeitungen von a-cappella-Werken Allegris (Miserere) und Mozarts (Ave verum corpus) hinweisen; vgl. NGr, Band 11, Art. Liszt (Humphrey Searle), Werkliste Nr. 461 (mit weiteren Verweisen).

¹⁹ Vgl. Julius AMANN, Allegris Miserere und die Aufführungspraxis in der Sixtina nach Reiseberichten und Musikhandschriften, Regensburg 1935. Ergänzend dazu Magda MARX-WEBER, Römische Vertonungen des Psalms ‚Miserere‘ im 18. und frühen 19. Jahrhundert, in: Geistliche Musik. Studien zu ihrer Geschichte und Funktion im 18. und 19. Jahrhundert, Laaber 1985, S. 7-44 (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, Band 8). Ich danke Frau Dr. Marx-Weber für ihre Bemühungen um die Identifizierung des Stückes und ihre Hinweise darauf, daß es eher dem 18. als dem 16. Jahrhundert angehören dürfte.

²⁰ Nach Berichten aus dem 18. und 19. Jahrhundert rezitierte man in der Sixtina nach dem I., II. oder IV. Psalmton, häufig aber auch nur auf einem einzigen Ton ohne Initium, Mittelzäsur und Schlußfall; siehe AMANN, S. 2.

V. 17	Quoniam si voluisses	5st.
V. 18	Sacrificium Deo	1st.
V. 19	Benigne fac	4st.
V. 20/1	Tunc acceptabis	5st.
V. 20/2	Tunc imponent	9st.

Zelenkas Quelle enthält nur das vierstimmige Modell, das ursprünglich allein für die Psalmverse 3, 7, 11, 15 und 19 gedacht war. Zelenka unterlegt diesem Modell jedoch den ersten Psalmvers. Im Inventar verzeichnet er das Stück als „Miserere à 4“. Zelenka besaß nur einen Teil des Allegrischen Miserere; er hielt den Teil aber für das Ganze. Angesichts der nicht überzeugenden Textverteilung in der zweiten Hälfte des ersten Psalmverses dürfte er ein gewisses Unbehagen verspürt haben. Wir teilen den Satz nach Mus. 2-E-12 (Autograph Zelenka) mit. Die Abweichungen von Allegris vierstimmigem Modellsatz (vgl. Amann, S. 8) sind unerheblich.

Bsp. 6: ALLEGRI, Miserere, Mus. 2-E-12 (Autograph Zelenka)

un poco piano forte

Miserere me-i De-us secundum magnam mi-se-ri-cordiam tu-am.

Zelenkas Teilabschrift gehört zu den ältesten Quellen, die Allegris Miserere außerhalb von Rom überliefern.²¹ Geschrieben hat Zelenka die Quelle in den 1730er Jahren (späte Form des Baßschlüssels). In Anbetracht der Unvollständigkeit des Miserere von Allegri und der bislang ungeklärten Herkunft der Palestrina zugeschriebenen Falsibordoni, die auch Franz Liszt verwendete, mag man die Quelle Mus. 2-E-12 als ein Kuriosum betrachten. Zelenka jedoch dürfte ihr große Bedeutung zugemessen haben. Denn beide Stücke konnten dazu beitragen, etwas von der Würde der Matutinalgottesdienste an den Kartagen, wie sie in der Sixtinischen Kapelle in Anwesenheit des Papstes gefeiert wurden, in der Kapelle des Dresdner Schlosses aufscheinen zu lassen.

²¹ Amanns Verzeichnis der Quellen (AMANN, S. 107 ff.) nennt vier Kopien in Dresden (Signaturen: Mus. 1474-E-1 bis E-4), die sämtlich aus späterer Zeit stammen. Zelenkas Quelle kennt Amann nicht. Die Vorlage dieser Quelle stammte im übrigen wohl nicht aus Rom. Zwar hat das Dresdner Kapellmitglied Johann Joachim Quantz Allegris Miserere am Karfreitag 1725 in der Sixtina gehört (vgl. QUANTZ, Autobiographie, S. 230). Doch lag dieses Erlebnis zur Zeit der Niederschrift der Quelle schon Jahre zurück. Zudem wußte Quantz natürlich, daß das vierstimmige Modell nur einen Teil des Miserere ausmachte. Zu vermuten ist vielmehr ein Zusammenhang zwischen Zelenkas Quelle und dem Repertoire am Wiener Kaiserhof. Dort lag Allegris Miserere bereits seit der Zeit Kaiser Leopolds I. vor (vgl. RIEDEL, Karl VI., S. 109 und 253).

2. Die praktische Einrichtung der a-cappella-Werke

Bei den Aufführungen von Werken der Vokalpolyphonie im Dresdner Hofgottesdienst wurden die Singstimmen von Instrumenten unterstützt. Die gebräuchlichen Muster der Singstimmenverdopplung werden im folgenden am Beispiel der Offertorien Palestrinas dargestellt.¹

Alle Stimmensätze, die ausschließlich oder vorwiegend von Girolamo Personè geschrieben wurden (Mus. 997-D-34 bis D-37), sind hinsichtlich der beteiligten Instrumente wie auch der Anzahl der vorhandenen Dubletten einheitlich zusammengesetzt. Näher betrachtet sei der Stimmensatz Mus. 997-D-37, *Perfice gressus meos* (GA IX, 48; Dominica 6. post Pentecosten et in Dominica Sexagesimae). Die folgende Übersicht zeigt die Art der Verdopplung, die Anzahl der vorhandenen Stimmbblätter und die Schlüsselung der Stimmen im Dresdner Material. Dabei meint die Angabe „c₁“ einen c-Schlüssel auf der ersten Linie, also den Sopranschlüssel; entsprechend sind die anderen Angaben zu lesen.

Mus. 997-D-37, <i>Perfice gressus meos</i>	
Vokalstimmen	Instrumentalstimmen
2 x Soprano (c ₁)	3xViolino I (c ₁), 1xOboe I (c ₁), 1xOboe II (c ₁)
1 x Alto I (c ₃)	3xViolino II (c ₃)
1 x Alto II (c ₃)	1xViola I (c ₃)
2 x Tenore (c ₄)	1xViola II (c ₄)
2 x Basso (f ₄)	2xVioloncello, 1xViolone, 1xOrgano, 2xFagotto (alle f ₄)

Die instrumentale Verdopplung betont die Außenstimmen des fünfstimmigen Satzes: 7 Stimmbblätter enthalten den Sopran, 8 Stimmbblätter den Baß.² Wenn man die Orgel als universales Verdopplungsinstrument und nicht als reine Baßstimme rechnet, so ergibt sich ein genau ausbalanciertes Verhältnis zwischen Sopran und Baß: zwei Singstimmenblätter, drei Streicher, zwei Holzbläser. Die Mittelstimmen treten dagegen deutlich zurück. Dies gilt insbesondere für Alto II und Tenore, die bei Palestrina als Quintus und Tenor bezeichnet waren. Die ehemals kompositionstechnisch wichtigsten Stimmen, die den Modus behaupteten und die Komposition regulierten³, sind in klanglicher Hinsicht zu bloßen Füllstimmen abgesunken.

Da sich mehrere Stimmensätze erhalten haben, die exakt dieselbe Zusammensetzung wie Mus. 997-D-37 aufweisen, darf man annehmen, daß diese Stimmensätze ein komplettes Aufführungsmaterial darstellen. Die Anzahl der Dubletten läßt Rückschlüsse auf die Dimensionen des Aufführungsapparates zu. Zwar bleibt ungewiß, wie viele Musiker jeweils aus einem Stimmbblatt sangen oder spielten, doch dürfte der Chor kaum mehr als sechzehn Sänger, das Instrumentalensemble kaum mehr als dreißig Spieler umfaßt haben. Dies wäre für die damalige Zeit bereits eine recht starke Besetzung. Eindeutig zeigt das Material, daß man auf die deutliche Vernehmbarkeit der Instrumente Wert legte; ein reiner Vokalklang mit allenfalls leichter instrumentaler Grundierung wurde nicht angestrebt.

In einigen Stimmensätzen aus Zelenkas Beständen begegnet eine zweite Art der instrumentalen Ver-

¹ Zu den Messen ist kaum Aufführungsmaterial erhalten; lediglich einige Stimmen zu Palestrinas *Missa Iste Confessor* (GA XIV, 54) waren zu finden (Mus. 997-D-12a; Partitur: D-12); vorhanden sind noch 1xA, 1xT, 1xB, 1xVc, 1xViolone ripieno sowie 2xFagotto, jeweils nur Kyrie, Credo und Sanctus. Die Partitur der Messe bildete ursprünglich die „No: 7“ im zweiten Band der Palestrina-Messen aus dem Besitz Zelenkas.

² Violone und Fagott pausieren stets mit dem Vokalbaß. Die Violoncelli übernehmen bei pausierendem Vokalbaß den Tenor oder Alto II. Die Orgel spielt als Basso seguente die jeweils tiefste Stimme mit, selbst wenn dies gelegentlich – etwa bei rhythmisch versetzten Einsätzen – der Sopran ist. – In einigen Palestrina-Stimmensätzen, z. B. Mus. 997-D-46, findet sich auch eine Theorbenstimme.

³ Ein bekanntes Zeugnis hierfür ist Zarlinos Charakteristik der vier Essentialstimmen, in der es heißt: „Il Tenor (...) è quella parte, che regge, & governa la cantilena, & è quella, che mantiene il Modo sopra il quale è fondata; & si debbe comporre con eleganti movimenti, & con tale ordine, che osservi la natura del Modo, nel quale è composto: sia primo, secondo, terzo, over altro qual si voglia osservando di far le Cadenze a i luoghi propij, & con proposito“ (Gioseffo ZARLINO, *Istitutioni Harmoniche*, Venedig, 3. Aufl. 1573 [Faksimile-Nachdruck Ridgewood 1966], Terza Parte, cap. 58, S. 282; vgl. auch die kommentierte englische Übersetzung der Terza Parte nach der 1. Auflage 1558: Guy A. MARCO, Claude V. PALISCA, *The Art of Counterpoint*. Gioseffo Zarlino. Part Three of *Le Istitutioni Harmoniche*, 1558, New Haven-London 1968, S. 180).

dopplung. Wir greifen das Material des Offertoriums „Veritas mea“, Mus. 997-D-39⁴, heraus (GA IX, 190; Commune Sanctorum). Bei dieser Art der Verdopplung erlangt die Stimme Alto I großes Gewicht, sie wird dem Sopran gleichwertig, wenn nicht überlegen dadurch, daß sie aufgrund der Verdopplung durch Violinen und Oboe(n) in der Oberoktav an vielen Stellen zum eigentlichen „Superius“ wird.

Mus. 997-D-39, Veritas mea		
Vokalstimmen		Instrumentalstimmen
2 x Soprano	(c ₁)	3 x Violino II (c ₁), 1xOboe II (c ₁)
1 x Alto I	(c ₃)	3 x Violino I (g ₂), 1xOboe I (g ₂)
1 x Alto II	(c ₃)	1 x Viola I (c ₃)
1 x [sic]Tenore	(c ₄)	1 x Viola II (c ₄)
2 x Basso	(f ₄)	1 x Violoncello, 1 x Organo, 1 x „Fagotto ò Violone“, 1 x Fagotto (alle f ₄)

Die beiden besprochenen Duplierungsmuster sind in dieser Zeit gängig. Johann Joseph Fux bespricht sie in seinen „Gradus ad Parnassum“. Zwar äußert er Bedenken gegen die Verdopplung der Altstimme in der Oberoktav, doch ist unter Beachtung gewisser Vorsichtsmaßregeln auch diese Art der Begleitung brauchbar.⁵ Die Heranziehung von Instrumenten bei der Aufführung von Werken Palestrinas war im früheren 18. Jahrhundert allgemein üblich.⁶ Zelenkas eigene Responsorien für die Kartage rechnen mit instrumentaler Verdopplung der Singstimmen. Die Ausführung der Kirchenmusik „a cappella ohne Orgel“, wie sie in Wien insbesondere in der Fastenzeit gepflegt wurde⁷, war andernorts offenbar weniger gebräuchlich.

Die Anfertigung der Instrumentalstimmen war eine reine Schreiarbeit, die die Kopisten nach den Anweisungen Heinichens oder Zelenkas selbständig ausführen konnten. Wesentlich aufwendiger war dagegen die Einrichtung der vokalen Mittelstimmen, wenn diese in Palestrinas Werken im c₃-Schlüssel notiert waren. Die im 16. Jahrhundert gebräuchlichen Schlüsselkombinationen⁸ stehen in einer Wechselbeziehung zur Disposition der Stimmen im mehrstimmigen Satz, die von den Modus-

⁴ Es handelt sich bei diesem Stimmensatz nicht um die bei RIEDEL, Karl VI., S. 122 erwähnte Quelle, die ein späterer Schreiber irrtümlich Fux zugewiesen hat. Das von Zelenka selbst geschriebene Titelblatt zu D-39 lautet: „L: J: C: / Veritas mea de quocumque Sancto à 4 [recte: 5]. Praenestini“.

⁵ Vgl. FUX, Gradus, S. 272 f., entsprechend MIZLER, S. 191 f. Mit Fuxens Stilbegriffen darf man die colla-parte-Praxis im übrigen nicht vermengen. Die praktische Ergänzung der Instrumente tangiert nicht das Wesen der Werke Palestrinas; diese bleiben unbeschadet der Begleitung Musterwerke „des Styls a Capella (...) ohne Orgel und andere Instrumenten, blos mit Singstimmen“ (MIZLER, S. 183; FUX, S. 243 f.). Das vom Komponisten vorbedachte Fehlen der Instrumente führt zu weitgehend „diatonischer“ Musik. Der andere a-cappella-Stil aber, „mit der Orgel und andern Instrumenten“ (ebd.), rechnet von vornherein mit instrumentaler Stützung der Singstimmen, die eine wesentliche Intonationshilfe darstellt: die Komposition hat eine „größere Freyheit im Gesang und im Ausweichen“ (MIZLER, S. 189; FUX, S. 262: „qui majori, & modulandi, & canendi, vagandique gaudet libertate“). Beispiele für diesen gleichsam essentiell verdoppelten a-cappella-Stil stellen etwa diejenigen Karfreitagsresponsorien Zelenkas dar, die im „modernen“ C-Takt – und nicht im „antiken“ Allabreve – notiert sind (vgl. Z 55). In diesen Stücken ist die Notation das äußerliche Kennzeichen des Stils der Komposition.

⁶ Auch im 16. Jahrhundert wurden vielerorts Instrumente herangezogen. Erinnert sei nur an den Titel des Joannellus: „Cantiones sacrae ... ad omnis generis instrumenta musica accomodatae“. Zum 18. Jahrhundert ist zu vergleichen Karl Gustav FELLERER, Der Palestrinastil und seine Bedeutung in der vokalen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts, Augsburg 1929, S. 351 ff. (mit kurzen Hinweisen auf Fuxens Stilbegriffe). Fellerers Erwähnung von „mehr oder minder selbständigen“ Instrumentalbegleitungen (S. 352, Anm. 3) zu Werken Palestrinas deutet auf die Ergänzung frei-figurativ gestalteter Instrumentalstimmen, wie sie in Dresden nicht begegnen.

⁷ Vgl. das Kalendarium bei RIEDEL, Karl VI., S. 231 ff. Neben der Fastenzeit kommt auch die Adventszeit in Betracht.

⁸ Eine Darstellung aller Implikationen der Chiavettenfrage ist in unserem Zusammenhang entbehrlich. Die verschiedenen Theorien und Hypothesen hat zuletzt charakterisiert Anne SMITH, Über Modus und Transposition um 1600, Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis, Band VI, 1982, S. 9–43. Ihre gut belegten Ausführungen sind ein Plädoyer gegen Versuche, den Zusammenhang von Schlüsselung, Modus und Einstimmung unter einem einzigen Gesichtspunkt zu betrachten und als ein generell verbindliches System von konkreten Transpositionsanweisungen darzustellen. Über die bei Smith verzeichnete Literatur hinaus seien noch angeführt Heinrich WEBER, Die Beziehungen zwischen Musik und Text in den lateinischen Motetten Leonhard Lechners, masch. Diss. Hamburg 1961 („Exkurs: Über die Bedeutung der Chiavetten“, S. 136 ff.) und Siegfried SCHMALZRIEDT, Heinrich Schütz und andere zeitgenössische Musiker in der Lehre Giovanni Gabrielis. Studien zu ihren Madrigalen, Neuhausen-Stuttgart 1972, S. 48 ff. (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft, Band 1).

regeln geleitet wurde. Die Ergänzung von colla-parte-Instrumenten führte hier zu Problemen, die nur durch Eingriffe in die Komposition selbst gelöst werden konnten.

Da es im folgenden auch um Fragen des Zusammenhangs von Notation und Klang geht, ist es sinnvoll, eine Sprachregelung zu vereinbaren. Wenn „Stimme“ im kompositionstechnischen Sinn gemeint ist – in dem Sinn also, in dem man auch in einem Instrumentalsatz von Alt oder Tenor spricht –, dann verwenden wir Palestrinas lateinische Bezeichnungen Cantus, Altus, Tenor, Quintus und Bassus oder die entsprechenden italienischen Termini der Dresdner Quellen. Diese Begriffe sind dem Bereich der notierten Komposition („res facta“) zugeordnet. Geht es dagegen um den Bereich der Ausführung, mithin um erklingende Frequenzen, so verwenden wir die Wortformen, die auf die singenden Subjekte verweisen: Diskantist, Altist, Tenorist, Bassist.

Palestrina hat die fünf Stimmen seines Offertoriums „Perfice gressus meos“ (GA IX, 48) in Schlüsseln aufgezeichnet, die an keiner Stelle Hilfslinien erforderlich machen:

Cantus: g₂, Altus: c₂⁹⁾, Tenor: c₃, Quintus: c₃, Bassus: f₃. Der Quintus gibt sich aufgrund seines Schlüssels, der auf den Ambitus der Stimme verweist, sogleich als ein zweiter Tenor zu erkennen. Das Bestreben, Hilfslinien zu vermeiden, gehört zu den Grundsätzen der musikalischen Notation des 16. Jahrhunderts.¹⁰⁾

Palestrina hat dieses Stück nach den Normen des authentischen Modus der Finalis f ausgearbeitet¹¹⁾, dem V. Modus traditioneller Zählung.¹²⁾ Der Modus gibt – unter anderem – die Stimmendisposition vor, er umschreibt den Umfang, der den einzelnen Stimmen jeweils verfügbar ist. Die Musiklehre der Zeit stellt die Dispositionsschemata als Verschränkungen von authentischen und plagalen Oktaven dar. Der Modus einer mehrstimmigen Komposition gilt dann als authentisch, wenn der Ambitus von Tenor und Cantus authentisch ist, wenn also der tiefste Ton der Tenor- und Cantus-Oktav zugleich die Finalis des Modus ist.

Als plagal gilt ein Modus dann, wenn der Ambitus von Tenor und Cantus plagal ist, wenn also die Finalis des Modus die Quart über dem tiefsten und – was dasselbe ist – die Quint unter dem höchsten Ton der zugehörigen Oktaven ist. Die Oktaven von Altus und Bassus verhalten sich zu den Oktaven von Tenor und Cantus komplementär: sind diese authentisch (bzw. plagal), so sind jene plagal (bzw. authentisch). Diese idealtypischen Dispositionsschemata dienen der Praxis zur Orientierung; geringfügige Über- oder Unterschreitungen der jeweiligen Oktaven sind möglich und üblich. Ebenso begegnen nicht selten Stücke, in denen Stimmen die Oktav nicht ganz ausfüllen.

In der folgenden Tabelle ist zunächst der Umfang angegeben, der bei Vorzeichnung der verschiedenen Schlüssel jeweils ohne Hilfslinien in einem Fünfliniensystem aufgezeichnet werden kann. Danach wird die idealtypische Disposition des V. Modus (Finalis f, authentisch) angegeben. Schließlich werden die tatsächlichen Umfänge der Einzelstimmen in Palestrinas Offertorium „Perfice gressus meos“ genannt:

Schlüssel	Stimme	Ambitusverhältnisse im V. Modus:	
		idealtypisch	Perfice gressus meos
g ₂ : d'-g''	Cantus	f'-f''	d'-f''
c ₂ : g-c''	Altus	c'-c''	b-c''
c ₃ : e-a'	Tenor	f-f'	f-a'
c ₃ : e-a'	Quintus	f-f'	f-a'
f ₃ : A-d'	Bassus	c-c'	A-c'

⁹⁾ Die GA notiert c₂-Stimmen stets im c₁-Schlüssel, gibt die originale Schlüsselung aber im Vorsatz an.
¹⁰⁾ Vgl. dazu das Zeugnis Ceronas bei SMITH, S. 11.
¹¹⁾ Bemerkungen zur modalen Ordnung des Offertorienjahrgangs finden sich etwa bei Harold S. POWERS, *The Modality of 'Vestiva i colli'*, in: *Studies in Renaissance and Baroque Music in Honor of Arthur Mendel*, hg. von Robert L. MARSHALL, Kassel u. a. 1974, S. 31-46, insbesondere S. 43 ff. (mit weiteren Literaturangaben).
¹²⁾ Vgl. zu den kompositionspraktischen Auswirkungen der Moduslehre in der Musik des späteren 16. Jahrhunderts wie auch zur Formulierung der Lehre im zeitgenössischen Schrifttum das Handbuch von Bernhard MEIER, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*. Nach den Quellen dargestellt, Utrecht 1974. – Unsere Darstellung der Dispositionsschemata bezieht sich auf den Satz „a voce piena“ (oder: „a voci impari“).

Offert: Dom. 6. part Pentec.

Organo.

A handwritten musical score for organ, consisting of ten staves. The notation includes various notes, rests, and ornaments. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Ornaments are written as small letters (e.g., 'f', 'g') above notes. Some notes have multiple ornaments. The score begins with a treble clef and ends with a double bar line. The handwriting is in ink on aged paper.

Das zweite bereits im Zusammenhang mit der instrumentalen Verdopplung näher betrachtete Offertorium Palestrinas „Veritas mea“ (GA IX, 190), verwendet im wesentlichen dieselbe Schlüsselkombination wie das Offertorium „Perfice gressus meos“; lediglich der Baß weist den c_4 -Schlüssel an Stelle des f_3 -Schlüssels auf. Die Stimmen sind hier nach den Normen eines anderen, des um eine Quart aufwärts transponierten I. Modus (authentisch; Finalis g-re; Vorzeichnung b-molle) disponiert. In diesem Stück finden sich insgesamt drei Noten auf Hilfslinien: Tenor und Quintus überschreiten ihre Systeme nach oben und erreichen den Ton b' auf der ersten Hilfslinie (Tenor, T. 47; Quintus, T. 60; der Text ist an beiden Stellen identisch). Die Verwendung von Hilfslinien verweist als Äußerlichkeit auf die Überdehnung des normalen Ambitus einer Stimme. Vokalmusik des 16. Jahrhunderts verstößt gegen Normen kaum jemals ohne Absicht auf den zugrundeliegenden Text. Der Text lautet hier: „exaltabitur cornu ejus“, „erhöhen wird sich seine Macht“.¹³

Versteht man die Tonbuchstaben nicht nur als Statthalter für Tonqualitäten im Sinne der Solmisation, sondern auch als konkrete Frequenzangaben in Abhängigkeit von einem definierten Bezugston – sei es Chorton oder Kammerton in welcher Frequenz auch immer –, dann überforderte Palestrinas Notation die stimmlichen Möglichkeiten der Dresdner Sänger in bestimmten Fällen. Nach Ausweis der Dresdner Palestrina-Quellen wollten Heinichen und Zelenka den Tenoristen allenfalls den Ton g' zu-muten. Das eingestrichene b in Quintus und Tenor des Offertoriums „Veritas mea“ lag außerhalb der Reichweite der Dresdner Tenoristen.

Der Zwang, Tonnamen als konkrete Frequenzangaben verstehen zu müssen, ergab sich in Dresden aufgrund der Ergänzung von Instrumenten zum Vokalsatz, darunter auch solchen, die sich nicht mit einfachen Mitteln umstimmen ließen. Dadurch entfiel die Möglichkeit der „usuellen Transposition“, der rein pragmatischen Versetzung eines Stückes in eine für alle Sänger bequeme Lage. Nach einer von Joachim Burmeister formulierten Faustregel soll der Intonationston eines Stückes so gewählt werden, daß der Tenor, die von den Tenoristen zu singende Stimme also, sich idealtypisch betrachtet im Oktavenraum von d bis d', allenfalls auch c bis c' oder e bis e' bewegt. Die Tonnamen bezeichnen hier konkrete Tonhöhen in Abhängigkeit von dem Stimmtone, auf den sich Burmeister bezieht.¹⁴ Palestrinas Aufzeichnung des Offertoriums „Veritas mea“ schreibt einem Kantor, der Burmeisters Rat folgt, demnach nur die Tonqualitäten, nicht aber konkrete Tonhöhen vor. Die in der Aufzeichnung von g bis g' reichende Tenoroktav dieses Stückes – und damit zugleich der gesamte Satz – könnte usuell etwa um eine kleine Terz abwärts transponiert werden.¹⁵ Wollte man die konkreten Tonhöhen, die bei einer solchen Ausführung erklingen, in „adäquate“ Notation zurückübertragen, so wäre die Finalis der Ton e, und die „dorische“ Vorzeichnung von zwei Kreuzen wäre in allen Stimmen zu ergänzen.

¹³ Der Cantus bleibt an den genannten Stellen in seinen Grenzen. Daß der Text sich hier auf die Gestaltung zweier Mittelstimmen, des Tenor und Quintus, auswirkt, verweist auf den hohen Eigenwert der Einzelstimmen in der Vokalpolyphonie.

¹⁴ Joachim BURMEISTER, *Musica poetica*, Rostock 1606 (Faksimile-Nachdruck Kassel-Basel 1955), Caput VIII: „De ratione inchoandi Modulamina“, S. 50 f.: „Ratio inchoandi modulamen, est norma Modulamen dextrè instituendi & inchoandi ad mediocritatem, qua illud ipsum nimis intentum non sit, non quoque nimis remissum, & tam Modulaminis, acumen, h.e. intentio; quàm gravitas h. est, remissio, voce humanâ efferi possit. (...) Ad mediocritatem sive medium in modulando tenendum accommodatae sunt inter septem diversas Octavas Diapasôn C-c. D-d. E-e, cujus gratiâ pro Tenoris Diapasôn omnibus omnium Modorum, ut ut quilibet eorum propriò systemate sit comprehensus, ipsae erunt reputandae. (...) Nonnumquam additur F & f sed rariùs.“ Vgl. dazu den Kommentar bei Martin RUHNKE, Joachim Burmeister. Ein Beitrag zur Musiklehre um 1600, Kassel-Basel 1955 (Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel, Band 5), S. 90 ff. Weitere Belege für das Verfahren der usuellen Transposition bei SMITH, S. 18 ff.

¹⁵ Burmeister beschreibt die usuelle Transposition völlig undogmatisch und ohne die Absicht, ein festgefügt System zu entwerfen. Siegfried HERMELINK, *Dispositiones Modorum*. Die Tonarten in der Musik Palestrinas und seiner Zeitgenossen, Tutzing 1960 (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Band 4) versteht die Schlüsselkombinationen dagegen als verbindliche Transpositionsanweisungen. Palestrinas Offertorium „Veritas mea“ verzeichnet Hermelink unter „E-Dorisch“ (a. a. O., S. 150). Nach der Auffassung Burmeisters kann diese Intonation für den I. Modus, der in der Aufzeichnung auf g-re transponiert ist, gewählt werden, sie mußes aber nicht. Nicht die Schlüsselung, sondern die Bequemlichkeit der Sänger ist für Burmeister das Kriterium, nach dem das Transpositionsintervall gewählt wird. Burmeister hätte das Offertorium ohne weiteres auch in „D-Dorisch“ oder gar „Dis-Dorisch“ anstimmen können (wenn dem die Temperatur einer womöglich begleitenden Orgel nicht entgegenstand). Bei aller Problematik der Hermelinkschen Deutung des Zusammenhangs von Schlüsselung, Tonart und Einstimmung und den darauf gründenden Spekulationen über den Charakter der einzelnen „Tonarten“, bleiben seine grundsätzlichen Überlegungen zu diesem Fragenkomplex wertvoll. Vgl. dazu auch Harold S. POWERS, *Tonal Types and Modal Categories*, JAMS 34, 1981, S. 428–470, insbesondere S. 439 f.

Usuelle Transposition war bei der Aufführung eines Stückes mit bloßer Orgelbegleitung kaum problematisch, gehörte doch das Transponieren in „entfernten“ Intervallen zu den Lehrgegenständen der Organistenausbildung.¹⁶ Wenn aber, wie in Dresden, ein umfangreiches Stimmenmaterial mit verdoppelnden Instrumenten verschiedenster Art vorliegt, dann ist Transposition bei der Aufführung auszuschließen. Insbesondere die Instrumente mit festem Stimmtton wie Oboe und Fagott legen das notierte Zeichen – etwa g' – auf eine bestimmte Frequenz fest. Die Sänger müssen sich nach dieser Tonhöhe richten.

Wenn Palestrina das Tenor-Quintus-Paar im c_3 -Schlüssel notiert – die anderen Stimmlagen bleiben unproblematisch, da Cantus, Altus und Bassus auch nach der Fixierung der Tonhöhen im Rahmen des Ambitus verblieben, der den Dresdner Diskantisten, Altisten und Bassisten verfügbar war –, dann läßt sich die notierte Höhe nicht mehr usuell „ad mediocritatem“ reduzieren. Die Reduktion ist nur noch durch eine andere, tiefere Notierung, und das heißt: durch Eingriff in die Komposition als „res facta“ zu erreichen. In Dresden griff man nicht zu dem bequemen Mittel, das gesamte Stück abwärts zu transponieren. Die Stimmen des Cantus, Altus und Bassus wurden unverändert belassen, revidiert wurde gegebenenfalls allein der ursprüngliche Verlauf von Tenor und Quintus.

In Palestrinas Offertorien kann man eine höhere und eine tiefere Schlüsselkombination unterscheiden.¹⁷ Da die Fünfstimmigkeit in den Offertorien meist die „Verdopplung eines Schlüssels“ aufweist – meist ist der Quintus ein zweiter Tenor –, genügt die Betrachtung der vier differierenden Schlüssel. Die höhere Schlüsselung überwiegt bei weitem; sie begegnet in zwei Varianten. Die erste Form: $g_2-c_2-c_3-c_4$ findet sich in 38 der insgesamt 68 Offertorien; die zweite Form der höheren Schlüsselung: $g_2-c_2-c_3-f_3$ verwendet Palestrina in 18 Stücken. Die tiefere Schlüsselkombination: $c_1-c_3-c_4-f_4$ wird wesentlich seltener gebraucht, sie erscheint lediglich in elf Offertorien. Eine Sonderform der Tiefschlüsselung weist schließlich das Offertorium „Improperium expectavit“ (GA IX, 69) auf: $c_2-c_2-c_3-c_4-f_4$. Die Dresdner Palestrina-Quellen aus den Beständen Heinichens und Zelenkas verwenden nur eine einzige Schlüsselkombination, die sich im 18. Jahrhundert fast vollständig für die Aufzeichnung von Chormusik durchgesetzt hat: Soprano: c_1 , Alto I: c_3 , Alto II: c_3 , Tenore: c_4 , Basso: f_4 . Erst in diesem Stadium der Notationspraxis ist es berechtigt, die Schlüssel c_1 , c_3 , c_4 und f_4 als Diskant- (oder Sopran-), Alt-, Tenor- und Baßschlüssel zu bezeichnen. Für Palestrina existierte die feste Korrelation von Stimmbezeichnung und Schlüssel noch nicht: c_1 ist ein Diskantschlüssel neben g_2 , der Bassus ist zu meist im Schlüssel c_4 oder f_3 notiert, nur bei insgesamt tiefer Schlüsselung erscheint der später so genannte Baßschlüssel f_4 . Die Dresdner Schlüsselkombination steht der tieferen Schlüsselung Palestrinas nahe. Daraus folgt, daß in der Mehrzahl der Offertorien eine Revision im Bereich des Tenor-Quintus-Paares erforderlich war.

Nur zwei der untersuchten Dresdner Offertorien sind bei Palestrina tiefgeschlüsselt: Improperium expectavit (Mus. 997-E-21; Partitur mit der Schlüsselung: $c_1-c_3-c_4-c_4-f_4$) und Dexter a Domini (GA IX, 43; Mus. 997-D-47). Der von Palestrina notierte Ambitus wird in diesen Stücken durch die Begleitinstrumente auf eine Tonhöhe fixiert, die vom Vokalensemble durchweg gemeistert werden konnte. Eingriffe in den Notentext waren nicht nötig.

Bei den von Palestrina in der höheren Schlüsselkombination notierten Stücken wie „Perfice gressus meos“ und „Veritas mea“¹⁸ mußte der Ambitus der von den Tenoristen auszuführenden Stimme („Tenore“) tiefergelegt werden:

¹⁶ Vgl. SMITH, S. 17 ff.

¹⁷ Vgl. dazu im großen Zusammenhang HERMELINK, Dispositiones Modorum, S. 17 ff.

¹⁸ In „Veritas mea“ wird den Tenoristen der Ton a' abverlangt; dies ist eine vereinzelte Ausnahme. Hier seien einige Tenor- und Quintus-Umfänge nach der Aufzeichnung Palestrinas den Tenor-Umfängen in den entsprechenden Dresdner Quellen gegenübergestellt: Palestrina GA IX, 105, Tenor und Quintus: $g-a'$ / Mus. 997-D-34; Tenor: $d-g'$; GA IX, 134: $f-a'$ / D-35: $d-g'$; GA IX, 99: $f-a'$ / D-42: $f-g'$; GA IX, 200: $f-a'$ / D-44: $e-g'$; GA IX, 29: $f-a'$ / D-46: $f-g'$.

Perfice gressus meos					Veritas mea						
Palestrina			Mus. 997-D-37		Palestrina			Mus. 997-D-39			
C	g ₂	d'-f''	S	c ₁	d'-f''	C	g ₂	f'-f''	S	c ₁	f'-f''
A	c ₂	b-c''	A I	c ₃	b-c''	A	c ₂	b-c''	A I	c ₃	b-c''
V	c ₃	f-a'	A II	c ₃	f-a'	V	c ₃	g-b'	A II	c ₃	a-c''
T	c ₃	f-a'	T	c ₄	d-g'	T	c ₃	g-b'	T	c ₄	f-a'
B	f ₃	A-c'	B	f ₄	A-c'	B	c ₄	d-f'	B	f ₄	d-f'

Der Grundgedanke der Einrichtung besteht darin, daß der hohe Bereich des Tenor-Quintus-Paares in Palestrinas Aufzeichnung von Heinichen und Zelenka den (zweiten) Altisten zugeteilt wird, während die Tenoristen den tiefen Bereich übernehmen. Die beiden am häufigsten angewandten Mittel der Einrichtung sind der Stimmtausch sowie die Oktavversetzung einer Stimme. Beide Mittel greifen in das ursprüngliche Stimmengeflecht ein, fügen der Harmonie aber keine neuen Töne hinzu. Einige Beispiele mögen dies illustrieren.

Das erste der beiden Beispiele aus D-39 („Veritas mea“) gibt die erwähnten Takte wieder, in denen das Tenor-Quintus-Paar bei Palestrina den Spitzenton b' erreicht. Palestrinas Tenor ist zunächst den Altisten zugeteilt, er kann daher in der hohen Lage verbleiben. Palestrinas Quintus aber ist von den Tenoristen auszuführen, er wird deshalb in die tiefere Oktav verlegt. Damit wird der ursprüngliche Bezug dieser Stelle zum Wort „exaltabitur“ zerstört, der in der Abweichung von den Normen der Stimmendisposition und infolgedessen der Notationsgepflogenheiten bestanden hatte. Die Dresdner Tenoristen vermeiden den extrem hohen Ton ganz, und für die Altisten ist der Ton b' nichts Außergewöhnliches. Die Takte 49 und 50 des Quintus, die für die Tenoristen unbequem hoch lägen, werden in der Dresdner Quelle mittels Stimmtausch dem Alto II zugewiesen.

Bsp. 7: PALESTRINA, Veritas mea, T. 45-50, nach GA IX, 190 und Mus. 997-D-39

Handwritten musical score for Bsp. 7. It shows three staves: Tenor, Quintus, and Alto II. The Tenor staff has the lyrics: ex - al - ta - bi - tur cor - nu e - - - - - jus, et. The Quintus staff has the lyrics: ex - al - ta - bi - tur cor - nu e - - - - - jus, e - - - - - jus. The Alto II staff has the lyrics: ex - al - ta - bi - tur cor - nu e - - - - - jus, e - - - - - jus. Annotations include [Pal.: → Tenor] and [Pal.: → Quintus] indicating voice exchanges. The Quintus part is marked '8va bassa' and 'loco'.

Im zweiten Beispiel aus D-39 wird der Einsatz des Quintus (T. 10), der für die Altisten unbequem tief läge, in die höhere Oktav verlegt. Der Anschluß an die von Palestrina notierte Lage wird durch einen Oktavsprung in T. 11 hergestellt. Der Tenor bleibt an dieser Stelle unverändert, die Dresdner Tenoristen konnten ihn gemäß der Aufzeichnung Palestrinas singen.

Bsp. 8: PALESTRINA, Veritas mea, T. 8-12, nach GA IX, 190 und Mus. 997-D-39

Handwritten musical score for Bsp. 8. It shows three staves: Tenor, Quintus, and Alto II. The Tenor staff has the lyrics: mi - se - ri - cordi - a me - - - a cum i - pso. The Quintus staff has the lyrics: Ver - ri - tas me - a, et mi - se - ri - cordi - a me - - - a cum i - pso. The Alto II staff has the lyrics: Ve - ri - tas me - a, et mi - se - ri - cordi - a me - - - a cum i - pso. Annotations include [Pal.: → Quintus 8va alta] and [Pal.: → Tenor] indicating voice exchanges. The Quintus part is marked '8va alta' and 'loco'.

Isolierte Eingriffe in einen nach strengen Regeln komponierten fünfstimmigen Satz sind nicht ungefährlich, da eine Änderung oftmals die Notwendigkeit weiterer Änderungen nach sich zieht. Für den einfachsten denkbaren Fehler: daß nämlich aus parallelen Quarten, die zwischen Mittelstimmen bekanntlich korrekt sind, durch die Oktavierung einer der beteiligten Stimmen Quintenparallelen entstehen, kann ich kein Beispiel nennen. Eine problematische Stelle findet sich aber im Offertorium „Perfice gressus meos“ nach der Quelle Mus. 997-D-37. Ich teile die Stelle in Partiturform mit. Durch die Tiefoktavierung des Tenors in T. 29 (Systeme 2A, 2B) wird dieser zum Satzfundament. Die bezifferte Orgelstimme zeigt, was gemeint ist: eine Folge $\frac{7}{3} \frac{6}{4} \frac{8}{5}$. Die ergänzten eckigen Noten im Partiturbeispiel (System 4) zeigen das tatsächliche Ergebnis des Eingriffs; es entsteht die intolerable Folge $\frac{7}{3} \frac{6}{4} \frac{6}{4}$. Der Violone schweigt an dieser Stelle, und die Orgel begleitet wohl kaum mit einem 16füßigen Register. Man kann also nicht damit rechnen, daß diese Fortschreitung durch grundierende Instrumente gedeckt würde (wie dies im 18. Jahrhundert nicht selten begegnet). Stilwidrig ist auch der Septimensprung g-f, mit dem der Tenor in T. 30 (System 2B) den Anschluß an die von Palestrina notierte Lage gewinnt.

Bsp. 9: PALESTRINA, Perfice gressus meos, T. 28-30, nach GA IX, 48 und Mus. 997-D-37

The image shows a musical score for Palestrina's 'Perfice gressus meos' (T. 28-30). The score is in five systems, each with a vocal part (Cantus, Alto I, Alto II, Tenore, Bassus) and an organ part. The organ part is numbered 1 to 4. The score includes various annotations such as 'P. D-37', 'C. [S]', 'A. [AI]', 'Q. [AI]', 'A. II', 'T.', 'original Ziffern: 5 6 6 5', and 'tatsächlicher Generalbass 7 4 4 7'. The organ part is written in a simplified notation with numbers 5, 6, 6, 5, 7, 8, 7, 4, 4, 7.

Wenn dieser von Personè geschriebene Stimmensatz auf einer Einrichtung Heinrichens basiert, so wäre diese Stelle ein Indiz dafür, daß dieser sich möglichst rasch und ohne große Skrupel im Detail einer lästigen Pflicht entledigen wollte. Von Zelenka kann diese Einrichtung jedenfalls nicht stammen. Die erhaltenen Quellen, insbesondere auch die beiden „Tomi Missarum Praenestini“, zeigen eindrucksvoll, mit welcher Sorgfalt er die ehrwürdigen Werke Palestrinas behandelte.

Zu Palestrinas Missa Eripe me de inimicis meis (GA XIII, 59) haben sich neben der Partitur Mus. 997-D-26 („Tomus I, No: 12“) insgesamt vier Blätter von der Hand Zelenkas erhalten, auf denen er Änderungen im Bereich des Tenor-Quintus-Paares verzeichnet hat. Hinweise auf unproblematische Änderungen hat Zelenka in der Partitur selbst vermerkt. Die Beiblätter enthalten insbesondere vermittelnde Übergänge, die dann nötig werden können, wenn eine Stimme oder beide Stimmen nach Oktavversetzungen oder Stimmtausch in die von Palestrina vorgezeichneten Bahnen zurückkehren. Ein Beispiel für einen stilwidrigen Übergang stellt der oben erwähnte Septimsprung in D-39 dar; Zelenka hätte diesen Übergang so nicht bewerkstelligt.

Wir teilen abschließend das Blatt mit den Änderungshinweisen zum Gloria der von Palestrina in hoher Schlüsselung ($g_2-c_2-c_3-c_3-c_4$) aufgezeichneten Missa Eripe me in diplomatischer Umschrift mit. Das offenbar eilig geschriebene Original ist nur schwer lesbar; Verweise auf die Taktzahlen wurden ergänzt, um den Vergleich mit der GA zu ermöglichen. Wollte man etwa die Stelle „Domine Fili“ dem Originaltext Palestrinas gegenüberstellen, so würde man sogleich die Diskretion bemerken, mit der Zelenka zu Werke ging.

Bsp. 10: Zelenkas Änderungshinweise für den Tenor-Quintus-Bereich im Gloria der Missa Eripe me de inimicis meis von Palestrina (GA XIII, 59; die Vorlage der Umschrift liegt der Dresdner Partitur Mus. 997-D-26 bei)

Missa # 16. [ad Mus. 997-D-26]

1. Et in ter 8 tact [T. 8-10] bo nae vo lun ta

Domine Fili [T. 38-44] Do mi ne Fi li u - ni ge ni te

Domine Fi li u - ni ge ni te u ni ge

u ni ge

2. 5 tact vor Qui tollis [T. 58-62] tris Fi li us Pa tris

tris Fi - li - us Pa - tris

Qui tollis 17 tact [T. 77-89] come sta

nostram ad dex te ram Pa

der te ram Pa tris mi se re re no

tris mi se re re nobis mi se re

Organo come sta

6 6 6 5b 3 6 6 7 6 6 5

bit qua i am tu so lus ex - tus tu so lus Do

[T. 28-] Quo niam tu so lus sanc tus tu so lus Do mi nus

nis tu so lus Do mi nus tu so lus

come sta

come sta

Volte subito
seq: Gredo

Durch die Revision der hochgeschlüsselten Mittelstimmen wurde der Ambitus dieser Stimmen verändert. Die Veränderungen berührten gerade denjenigen Bereich, der im Hinblick auf die Modusdarstellung im Sinne des 16. Jahrhunderts besonders sensibel war: den des ersten und zweiten Tenors. Diese Ambitusänderungen und mehr noch die Zuweisung der bei Palestrina ambitusgleichen Stimmen Tenor und Quintus an die ambitusverschiedenen Stimmen Tenore und Alto II stellten eine Ver-

letzung der Normen modaler Stimmendisposition dar.¹⁹ Man kann diese Disposition stören oder gar zerstören, ohne dabei die Töne der Originalkomposition wesentlich zu verändern. Die Dresdner Bearbeiter fügten dem Satz Palestrinas kaum je neue Töne hinzu, sie verteilten die vorgegebenen Töne lediglich anders. Ein im weitesten Sinn harmonischer Unterschied zwischen Original und Einrichtung dürfte daher kaum wahrzunehmen sein. Palestrinas Musik klang auch in den Dresdner Einrichtungen unverkennbar nach dem „antiquen Kirchen-Styl“.

* * *

Die Beschreibung der Einrichtung von a-cappella-Werken durch Heinichen und Zelenka verfolgte das Ziel, einen Einblick in die „Werkstatt“ der leitenden Kirchenmusiker des Dresdner Hofes zu geben. Die Einrichtungen gehen natürlich weder zurück auf künstlerische Ambitionen Heinichens oder Zelenkas noch auf eine „Unfähigkeit“ des Barockzeitalters, das Wesen der Renaissancekunst zu erkennen. Vielmehr waren die Eingriffe nötig aufgrund gravierender Änderungen in der Aufführungspraxis. Aus den Dresdner Palestrina-Quellen läßt sich in erster Linie entnehmen, wie vertraut Heinichen und insbesondere Zelenka mit der Musik der Vokalpolyphonie waren. Das mußte nicht einer persönlichen Neigung entsprechen; Heinichen sagt ja oft und deutlich, welche Bedeutung er dem Palestrina-Stil in der Gegenwart noch zumißt. Die Beschäftigung mit der Musik Palestrinas und seiner Zeitgenossen brachte der Dienst in der Dresdner Hofkirchenmusik als eine von vielen Pflichten mit sich.

Ein Vorbild für die eigene musikalische Produktion vermochte Palestrina weder für Heinichen noch für Zelenka zu sein. Sicher konnte man durch den Umgang mit seinen Werken eine größere Sicherheit in den Grundlagen des mehrstimmigen Satzes gewinnen, doch waren Heinichen und Zelenka in den Jahren nach 1725 längst keine Anfänger mehr. Formen und Idiom der Musik Palestrinas konnten das eigene Schaffen nicht beeinflussen. In diesen für die „zeitgemäße“ Komposition entscheidenden Bereichen verdient das zeitgenössische Dresdner Repertoire weit größeres Interesse. Palestrina war die große Autorität im *stylus a cappella*; in diesem Stil aber hatten Heinichen und Zelenka nichts mehr zu sagen. Gleich ihnen komponierte vor allem in Italien, aber auch in Wien, Süddeutschland und Böhmen eine Vielzahl mehr oder minder begabter Komponisten im jeweils „neuesten Geschmack“. Die Kompositionen sind in ihrer Gesamtheit nicht zu überblicken. Im Spiegel des Dresdner Repertoires werden einige Grundlinien und -tendenzen der katholischen Kirchenmusik dieser Zeit sichtbar, einer Musik, die trotz einzelner wichtiger Arbeiten aus jüngerer Zeit noch weitgehend unerschlossen ist.

¹⁹ Verwirrt wurde dabei vor allem der Unterschied zwischen authentischen und plagalen Modi ein und derselben Finalis. Fuxens Spott über diese Unterscheidung (FUX, S. 230 f.; MIZLER, S. 164) findet eine Entsprechung im Verhalten der Dresdner Komponisten gegenüber Palestrinas Stimmendisposition.

D. Fremde Kompositionen: Das zeitgenössische Repertoire

Die a-cappella-Polyphonie überlebte im katholischen Gottesdienst wie in einem Reservat. Sie hatte nicht eigentlich den Status „alter Musik“, sondern war als liturgisch legitimierte Kunstform ebenso aktuell wie zeitlos. Der Palestrinastil war eine feste Größe; man konnte ihn nachahmen, aber nicht produktiv fortentwickeln. Diejenige Kirchenmusik aber, die die Nähe zur zeitgemäßen Komposition mit ihren rasch wechselnden Moden suchte, setzte sich der Gefahr des Veraltens aus.¹ Eine Messe Palestrinas aus der Zeit um 1570 war um 1730 im katholischen Gottesdienst noch ohne weiteres aufführbar. Eine konzertierende Messe aus der Zeit um 1650 dagegen galt als überholt. Der Terminus „zeitgenössisches Repertoire“ ist daher im Wortsinne zu verstehen; abgesehen von wenigen Stücken stammen die in Dresden in den Jahren vor und nach 1730 aufgeführten Kirchenwerke im modernen konzertierenden Stil durchweg von Komponisten der Generation Heinichens und Zelenkas.

Die folgende Übersicht nennt die Lebensdaten aller in Zelenkas Sammlung vertretener Komponisten mit Ausnahme der bereits besprochenen „alten Meister“ (Allegrì, Deslins, Marenzio, Palestrina, Costanzo Porta) und ordnet die Namen nach dem Geburtsjahr. Unbekannt sind die genauen Lebensdaten von Borri, Cozzi und Foschi, die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts nachweisbar sind, sowie die Daten der dem 18. Jahrhundert zugehörigen Komponisten Breunich, Lapis, Negri, Novari, Pisani, Teller, Ulich, Vignati und Villicus. Aus Heinichens Beständen wären zu ergänzen die Namen Giovanni Bononcini (1670–1747) und Angelo Antonio Caroli (1701–1778):

Die zeitgenössischen Komponisten aus Zelenkas Inventar

Benevoli	(1605–1672)	Kolberer	(1668–1732)	Händel	(1685–1759)
Rosenmüller	(um 1619–1684)	Poppe	(1670–1730)	Fasch	(1688–1758)
Urio	(1631/2?–1719)	Caldara	(um 1670–1736)	Giov. Porta	(um 1690–1755)
Wentzel	(um 1643–1722)	Ciaja	(1671–1755)	Ristori	(1692–1753)
G. A. Bernabei	(1649?–1732)	Ingegneri	(um 1671–1726)	S. Brixì	(1693–1735)
D. Gabrielli	(1651–1690)	Mancini	(1672–1737)	Werner	(1693–1766)
Fedeli	(um 1655–1722)	Aldrovandini	(1672/3–1707)	Reichenauer	(1694?–1750)
Reutter d. Ä.	(1656–1738)	Oettl	(1674–1725)	A. P. Fabri	(1696–1760)
Pitoni	(1657–1743)	Reinhardt	(1676/7–1742)	Bioni	(1698–nach 1739)
Bassani	(um 1657–1716)	Vivaldi	(1678–1741)	Zach	(1699–1773)
A. Scarlatti	(1660–1725)	Sarri	(1679–1744)	Hasse (?)	(1699–1783)
Fux	(1660–1741)	Einwalt	(um 1679–1753)	Eberlin	(1702–1762)
Fischer	(um 1662–1746)	Baliani	(um 1680–1747)	Harrer	(1703–1755)
Auffschnaidter	(1665–1742)	F. Conti	(1682–1732)	Zeiler	(1705–1755)
Ariosti	(1666–1729?)	Rathgeber	(1682–1750)	Reutter d. J.	(1708–1772)
Lotti	(um 1667–1740)	Durante	(1684–1755)		

Bei weniger bekannten Komponisten sind die Lebensdaten ein Anhaltspunkt für eine vorläufige stilistische Einordnung. – Bužgas Namensregister (Musikinventar, S. 204 f.) gibt falsche Lebensdaten zu Bernabei, Tomaso Antonio Ingegneri, Costanzo Porta (das Inv. nennt ausdrücklich den Vornamen „Constanzo“, Bužga gibt dagegen die Lebensdaten von „Giovanni“ Porta), Wentzely und Zach. –

Auf S. 65 des Inventars hat ein Kopist mit Bleistift einen Marienvesperzyklus eingetragen. Dabei handelt es sich jedoch nicht um die Verzeichnung neuer Werke, die dem übrigen Bestand hinzuzurechnen wären. Vielmehr verweisen die Nummern, die vor den Einträgen stehen, im Verein mit den Autorenangaben auf die Verzeichnung von Werken an anderer Stelle des Inventars: Dixit, Laudate pueri und Magnificat von (Simon) Brixì sind als Nr. 19, 20 und 21 auf S. 37 des Inv. eingetragen. Zelenkas eigene Vertonung des Lauda Jerusalem und Foschis Laetatus sum sind als Nr. 3 auf S. 40 bzw. als Nr. 12 auf S. 36 verzeichnet (vgl. zu diesen Angaben das Faks. in Dok.). Lediglich das Nisi Dominus Nr. „9“, ohne Autorenangabe, läßt sich nicht verifizieren. Bužga hat den Zusammenhang nicht erkannt: die drei Werke von Brixì werden dem auf S. 37 verzeichneten Zyklus hinzugezählt. Der Name „Foschi“ wird gelesen als „Fisseti, wahrscheinlich Fischietti, Giovanni (1692–1743?)“; diese Vermutung ist gegenstandslos, Fischietti wird im Inventar nirgends erwähnt. –

¹ In diesem Kontext ist der Satz des Praeceptoris in Fuxens „Gradus ad Parnassum“ zu verstehen: „Quid certi de Musica arbitria statuerem, quae fermè lustrali mutationi subjecta est?“ (FUX, S. 278); „Was soll ich Gewisses über die der Willkür unterworfenen [scil. ‚moderne‘] Musik festsetzen, die einer beinahe fünfjährlichen Veränderung unterworfen ist?“ Mitzlers Übersetzung ist – zumindest heute – kaum verständlich: „... die fast so einer Veränderung wie bey einer Musterung unterworfen ist“ (MIZLER, S. 195 f.).

Das von Bužga angeführte „Komponistenmonogramm“ H: A: ist wahrscheinlich eine unglückliche Graphie für „N: N:“ („nomen nescio“), wie der Vergleich des Eintrags Inv. S. 15 mit zahlreichen ähnlichen Einträgen in Zelenkas Psalmenverzeichnis „Psalmi varii“ zeigt (vgl. das Faksimile in Dok.).

Im folgenden werden die Siglen für diejenigen Nachschlagewerke erläutert, die den Ausführungen zu den verschiedenen Komponisten zugrunde gelegt wurden. Andere konsultierte Werke werden im jeweiligen Kontext vollständig zitiert.

NGr (Band, Seite): The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 20 Bände, London 1980;

RISM (Anfangsbuchstabe des Komponistennamens, laufende Nummer): Répertoire International des Sources Musicales. Publié par la Société Internationale de Musicologie et l'Association Internationale des Bibliothèques Musicales – A/1: Einzeldrucke vor 1800. Redaktion Karlheinz Schlager, 9 Bände (RISM A/1/1 bis A/1/9), Kassel u. a. 1971 ff.;

Eitner (Band, Seite): Robert Eitner, Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts, 10 Bände, Leipzig 1900 ff.;

Fétis (Band, Seite): François-Joseph Fétis, Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique, 8 Bände, Brüssel 1835 ff.;

GL, GNL (Gerber, Lexicon und Neues Lexikon, jeweils Band, Spalte): Ernst Ludwig Gerber, Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler, 2 Bände, Leipzig 1790–1792;

Ernst Ludwig Gerber, Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, 4 Bände, Leipzig 1812–1814.

Werden Lebensdaten und -umstände ohne Einzelnachweis genannt, so entsprechen sie der Darstellung in NGr. Dies bedeutet keineswegs, daß die anderen Standardlexika und -enzyklopädien andere Angaben enthielten; gelegentliche Abweichungen fallen nicht ins Gewicht. Zahlreiche Komponisten sind in den neueren Lexika nicht verzeichnet. Hier bietet nach wie vor Eitner die größte Hilfe; gelegentlich waren auch Fétis, GL und GNL von Nutzen. In den zuletzt genannten Fällen werden stets Einzelnachweise gegeben. Gelegentlich versagen sämtliche Lexika (einschließlich der hier nicht eigens genannten Werke MGG und Riemann, Musiklexikon) ihre Dienste. So bleibt etwa die Identität des Komponisten „Novari“ unklar. Vereinzelt verhelfen die in RISM verzeichneten Drucke zum Nachweis von Werkkonkordanzen, die allerdings bei den einzelnen Bibliotheken erfragt werden müssen. In der Regel aber tragen die Drucke vor allem dazu bei, das sonst oft gänzlich unbekannte Wirken einzelner Komponisten zumindest ein wenig zu erhellen.²

Die Angaben zu den Werken aus Zelenkas Beständen werden in der folgenden Ordnung gegeben:

Textincipit (bei Psalmen die Zählung nach der Vulgata),

Tonart,

Besetzung (ohne Anführungszeichen: orthographisch normalisiert; mit Anführungszeichen: originale Schreibung nach der Quelle oder dem Inventar),

Signatur der SLB / laufende Nummer nach dem Komponisten- und Werkregister in Dok. Teil I (Sigle: Inv.)³.

Hinsichtlich der Besetzung eines Werkes sind drei Quellen zu berücksichtigen: das Inventar, dessen Angaben insgesamt unsystematisch sind, das Titelblatt der Quelle und schließlich der Notentext selbst. Dieser bildet stets den Ausgangspunkt für unsere Angaben; gelegentlich erweist sich ein Inventareintrag als ungenau oder falsch, so etwa, wenn ein fünfstimmiges Werk im Inventar als vierstimmig verzeichnet ist, wobei sichergestellt ist, daß der Eintrag eben jenes Werk meint (z. B. durch Übereinstimmung der Numerierung von Inventar und Titelblatt der Quelle). Zuweilen aber wird der überwiegend in Partiturform vorliegende Notentext durch das Inventar oder das Titelblatt der Quelle ergänzt. Denn nicht immer geben die Partituren Hinweise auf colla-parte-Instrumente, namentlich

² Welche Drucke auf Konkordanzen hin überprüft wurden, geht aus der Darstellung selbst hervor. Von einer Überprüfung wurde bei gravierenden Besetzungsunterschieden grundsätzlich abgesehen.

³ Das Komponisten- und Werkregister in Dok. Teil I ist alphabetisch nach den Komponisten angeordnet. Die Werke der einzelnen Komponisten sind gemäß ihrer Stellung im Inventar aufgeführt; stets wird dabei auf die Seitenzahl des Originals (Bibliothekspaginierung) verwiesen. Das Faksimile des Inventars erlaubt die Überprüfung aller Angaben. Die Werke wurden im Register durchnummeriert von 1, Messe eines Anonymus, bis 241, Salve Regina von Zeiler; unter den Nummern 242–396 sind Zelenkas eigene im Inv. verzeichnete Werke zusammengestellt. Die Nummern 1–241 können als Verständigungsgrundlage über die „Sammlung Zelenka“ dienen. Die Nummern 242–396 sind nach dem Erscheinen des ZWV ohne praktische Bedeutung. Ferner finden sich im Anschluß an das Register kurze Incipits aller erhaltenen Werke aus der „Sammlung Zelenka“, Nr. 1–241. Diese Incipits dienen vor allem der Ermittlung von Werkkonkordanzen; sie sind daher stark formalisiert.

Oboen und Bratschen, die im (verlorenen) Aufführungsmaterial allem Anschein nach enthalten waren. Inventar und Titelblatt schreiben in solchen Fällen „Oboe ad libitum“ oder „Viola/Viole ad libitum“. Solche Vermerke werden bei den Besetzungsangaben berücksichtigt.

In den folgenden Abschnitten wird nicht die „Originalgestalt“ der verschiedenen Werke, sondern die in Dresden überlieferte, mehr oder weniger bearbeitete Fassung charakterisiert. Schematisch und möglichst vollständig werden die katalogisierenden Angaben geboten; hier hat der Handschriften-Katalog der SLB im einzelnen zu einem guten Teil vorgearbeitet. Kommentare zu einzelnen Werken sprechen in verschiedener Ausführlichkeit Fragen an, die unter dem umfassenden Gesichtspunkt „katholische Kirchenmusik um 1730“ wichtig erscheinen. Etliche Bemerkungen in den Messenkapiteln sind im Hinblick auf Zelenkas eigene Vertonungen des Ordinarius formuliert, die in anderem Rahmen behandelt werden sollen. Unerlässlich war schließlich auch beim zeitgenössischen Repertoire die Einfügung eines Abschnittes über die praktische Einrichtung der Werke. Eine Darstellung, die nicht das Gesamtrepertoire und die Dresdner Aufführungsbedingungen und -gepflogenheiten überblickt, würde fast zwangsläufig zu falschen Akzentuierungen gelangen.

Kaum eines der im folgenden zu besprechenden Werke ist in Neudrucken zugänglich; viele der benutzten Quellen wurden – von ihrer bibliothekarischen Aufnahme abgesehen – offenkundig seit dem 18. Jahrhundert nicht mehr weiter beachtet. Wollten sich die folgenden Abschnitte lediglich auf die Verzeichnung von Namen, Werken und Quellen beschränken, so bliebe das Bild von der Dresdner Hofkirchenmusik blaß und schemenhaft. Durch die Einfügung von Notenbeispielen in Particellform soll zumindest die Richtung der Musik angedeutet werden. Diese Beispiele können den Notentext in seiner Gesamtheit nicht ersetzen. Es wäre jedoch eine Illusion, wenn man darauf hoffen wollte, daß auch nur ein Bruchteil dieser Werke einmal im Druck vorliegen werde.

Die Beispiele sollen auch zeigen, daß die musikalische Produktion in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, bei allen tatsächlichen oder vermeintlichen Qualitätsunterschieden, sich auf ein breites Fundament allgemein akzeptierter Handwerksregeln und modellhaft vorgeprägter Verfahrensweisen gründete, deren Beachtung auch das ästhetische Gelingen einer Komposition zumindest ein Stück weit verbürgte. Die Zeit der komponierenden Dilettanten bricht in dieser Epoche gerade erst an. Beispiele für offenkundige Unfähigkeit sind im Dresdner Repertoire kaum zu finden; zu nennen wäre hier allenfalls Cajetan Kolberer. Ein weit überwiegender Anteil des Repertoires aber ist solide gearbeitet; die meisten Komponisten entledigten sich ihrer Aufgaben mit professioneller Souveränität. Das gilt für Borri wie für Cozzi, für Fischer wie für Foschi, für Zeiler wie für Zelenka: so verstanden waren sie alle „Meister“ ihres Faches; ihre Leistungen verdienen, wenn nicht Bewunderung, so doch zumindest Respekt.

Die zeitliche und räumliche Nähe des Repertoires der Dresdner Hofkirchenmusik vor und nach 1730 zu Johann Sebastian Bach in Leipzig mag der Beschäftigung mit den Dresdner Beständen zusätzliches Interesse verleihen. Ihre eigentliche Legitimation aber sieht unsere Darstellung in der Reichhaltigkeit und „Fremdartigkeit“ des Repertoires selbst und in der Fülle von Verbindungslinien, die sich von hier aus nach Prag, Wien, Venedig, Bologna oder Neapel ziehen lassen.

Christoph Wolff (Der *stile antico* in der Musik Johann Sebastian Bachs. Studien zu Bachs Spätwerk, Wiesbaden 1968) stellt die von Johann Sebastian Bach nachweislich studierten oder aufgeführten Kirchenwerke anderer Komponisten zusammen. Wolff vermutet, daß der „Hauptteil der Kopien bzw. Kopiervorlagen ... aus Dresden“ stamme (S. 25). Im Falle der *Missa sine nomine* von Palestrina, die sowohl Zelenka als auch Bach besaßen, läßt sich dies mit Sicherheit ausschließen (vgl. oben, Abschnitt III.C.1.a; vgl. bereits WOLFF, S. 24, Anm. 13). Heinichen besaß ein *Magnificat* in C-Dur von Caldara, das jedoch mit dem C-Dur-Magnificat Caldaras aus Bachs Besitz (vgl. WOLFF, S. 21 ff. u. ö.) nicht identisch ist. Die *Kyrie-Gloria-Messe* in g-Moll von Antonio Lotti aus Bachs Besitz (D-ddr Bds Mus. ms. 13161; vgl. WOLFF, S. 161, Nr. 8) ist mit Lottis *Missa Sapientiae* (Kyrie g-Moll, Gloria G-Dur) aus Zelenkas Beständen identisch (SLB Mus. 2159-D-4; darauf weist bereits Wolff hin in seinem Vortrag „Bach und die italienische Musik“, in: Günther WAGNER [Hg.], *Bachtage Berlin*, Vorträge 1970 bis 1981, Neuhäuser-Stuttgart 1985, S. 231; für diesen Hinweis und weitere Auskünfte danke ich Kirsten Beißwenger in Göttingen, die eine Dissertation über Bachs Notenbibliothek vorbereitet. Wolffs Verwendung des Begriffs „Kollektaneen“ [a. a. O., S. 231] für die Musikaliensammlung Zelenkas ist mißverständlich). Zelenka hat seine von Troyer geschriebene Quelle mit einigen Zusätzen versehen, die in Bachs Quelle getreulich übernommen sind; die Abhängigkeit steht außer Zweifel. Die übrigen Werke und Komponisten aus Wolffs Katalog finden sich im untersuchten Dresdner Repertoire nicht. Ob man aufgrund des vereinzelt Falles der Lotti-Messe einen regen und regelmäßigen Austausch zwischen Zelenka und Bach anzunehmen hat? Auch ist aus Dresdner Sicht nicht zu entscheiden, ob Bach von den beiden protestantischen Kapellmeistern Schmidt und Heinichen in nennenswertem Umfang

Notenmaterial zur Kopiaturn erhalten hat. Heinrichens Musikaliensammlung läßt sich nur noch in Umrissen rekonstruieren; keines der aufgefundenen Werke findet in Bachs Repertoire eine Konkordanz. Die Quellenlage zu Johann Christoph Schmidt ist in Dresden schlecht; immerhin könnte der alte Kapellmeister, der nach wie vor für den lutherischen Hofgottesdienst verantwortlich war, für eine Vermittlung seiner eigenen Werke wie auch der Werke seiner Dresdner Vorgänger an J. S. Bach in Betracht kommen. (Die Zuordnung einiger dieser Werke zum Umkreis Bachs ist laut eines freundlichen Hinweises von K. Beißwenger nicht völlig gesichert.)

* * *

Vor der Beschreibung von Zelenkas umfangreicher Sammlung werden die wenigen zeitgenössischen Werke aus Heinrichens Besitz besprochen, die aufzufinden waren. So gering der Bestand ist, so interessant und ergiebig sind einige der Quellen. Heinrichens Bemerkungen zur Kompositionstechnik Caldaras finden bei Zelenka kein Gegenstück.

1. Heinrichens Bestände

Es gibt kein Verzeichnis der Werke, die Heinrichen im Dresdner Hofgottesdienst aufgeführt hat. Die Durchsicht von zahlreichen zeitlich in Frage kommenden Quellen der SLB hat nur wenige Quellen aus Heinrichens Repertoire zutage gefördert; zweifellos war der Bestand wesentlich größer. Handschriftliche Eintragungen Heinrichens in den betreffenden Quellen reichen von kurzen Notizen über Kommentare zur Satztechnik bis hin zu größeren Bearbeitungen. Wir besprechen zunächst etwas ausführlicher die bei weitem interessanteste Quelle – sie liegt heute in Berlin – und verzeichnen danach die übrigen Quellen gemäß der alphabetischen Folge der Komponistennamen.

a. Caldaras „Missa di Toson“

Es lassen sich heute noch drei Werke Antonio Caldaras in Quellen aus dem Besitz Johann David Heinrichens nachweisen. Eines dieser Werke ist die

„Missa 2^a di Toson B. V. Mariae“ C-Dur; Coro und Soli SATB, 2 Clarini, 2 Tr, Timp, 2 Vl, Alto Trombone, Tenore Trombone [Heinrichen weist die Posaunenstimmen zwei „Violette“ zu] und Basso continuo.

Die Quelle gelangte in die Sammlung Georg Poelchaus; sie befindet sich heute unter der Signatur Mus. ms. 2730 in der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin, Musikabteilung.

Auf die Spur dieser Quelle führte Eitner (II, S. 274). Entgegen Poelchaus Angaben auf dem Titelblatt der Quelle, die Eitner übernommen hat, handelt es sich nicht um ein Autograph Heinrichens. Heinrichen hat lediglich das Titelblatt geschrieben und einige Bemerkungen zur Kompositionstechnik, zur Aufführungsdauer und zum Ausschreiben der Stimmen ergänzt.

Laut Elaine Raftery Walter, *The Masses of Antonio Caldara*, diss., Catholic University 1973, S. 82 f., ist dieses Werk in Wien (Gesellschaft der Musikfreunde, Signatur: 1 10891, f. 106; die Quelle wurde nicht eingesehen) im Autograph Caldaras erhalten. Dieses Autograph ist datiert: „25. Maggio 1721“, der Titel der Messe lautet dort: „Missa Venerationis“. Die Berliner Quelle Mus. ms. 2730 wurde von der Autorin nicht untersucht.

Heinrichens Bemerkungen zur Kompositionstechnik betreffen das Außergewöhnliche, das von der Norm Abweichende. Sie zeigen, wie aufmerksam er die Satztechnik der modernen Komponisten beobachtete. Ein „freier Satz“, in dem jeder nach Gutdünken von den Regeln abgehen konnte, existierte für Heinrichen so wenig wie für Fux. Die Abweichungen mußten, um akzeptabel zu sein, als „Figur“ auf den strengen Satz bezogen werden können. Die Kommentare in der Caldara-Quelle sind vor dem Hintergrund von Heinrichens „Generalbaß in der Composition“ zu interpretieren.

Zunächst seien die vier Stellen mitgeteilt, die Heinichen in lesbarer Form kommentiert.

Bsp. 11: CALDARA, Missa di Toson, D-brd B Mus. ms. 2730

a) Anticipatio resolutionis 7mae

b) 6ta syncopata

c) Relatio non harmonica

d) 4ta sync: colla 5b cas; ran

Heinichens erste Bemerkung betrifft Takt 36 der Chorfrage Kyrie eleison II (Bsp. a). Die Bemerkung lautet vollständig: „NB Anticipatio resolutionis 7mae . . . [?; vielleicht: anstatt 6 in tr.“, darunter: „ . . . [?] Praenestini“. Heinichen verweist hier auf die Vorausnahme des Resolutionstons der Septime d“ (Sopran, über e des Basses) durch das c‘ im Tenor. Dieser Ton bildet nicht die im Septimenakkord eigentlich erforderliche Quint, sondern eine „Sexta in transitu“, die hier als „transitus irregularis“, als „relativ betonter Durchgang“ erscheint. Das Verfahren, den Resolutionston vor der Auflösung der Dissonanz in der „richtigen“ Stimme in einer anderen Stimme vorwegzunehmen, gibt es nach Heinichen schon seit „Praenestini Zeiten“ (vgl. GbC, S. 942). Gemeint ist hier also keineswegs die im Sopran selbst auf dem dritten Viertel „antizipierte“ Auflösung der Dissonanz; diese gängige melodische Floskel wäre nicht der Rede wert gewesen.

Ergänzend zu diesen kurzen Bemerkungen ist heranzuziehen Heinichens GbC, S. 206 ff., sowie der „Zusatz“ auf S. 942–944. In diesem Zusatz schreibt Heinichen: „Bey denen neuesten Practicis habe zwar nicht weiter nachgesuchet, aber doch ohngefahr den berühmten Caldara, und Lotti, als Imitatores des Praenestini gefunden“ (S. 942 f.). Heinichen gibt an der genannten Stelle nur Beispiele von Lotti; er sagt dagegen nicht, an welche Werke Caldaras er denkt. Eines dieser Werke – wenn nicht das einzige – war die „Missa di Toson“.

Bei Takt 17/18 des Crucifixus (Bsp. b) findet sich die Bemerkung: „6ta syncopata“. Hier ist die Sexte nach Art einer Syncopendissonanz gebunden, wenn auch über einem Orgelpunkt. Heinichen schreibt im GbC (S. 190): „Diese 6ta syncopata begiebet sich hier auf gleiche Arth in die Slavery einer Dissonanz, wie oben die 3a und 5ta syncopata, gethan haben. Nichts destowe[ni]ger bleiben diese drey Intervalla vor wie nach, Consonantien, weil sie sich freywillig binden, syncopiren und resolviren lassen, da sie es sonst nicht nöthig haben.“ Vgl. auch GbC, S. 943 f. (Lotti-Beispiel und Kommentar dazu).

In Takt 19–21 des Osanna II bemerkt Heinichen eine „Relatio non harmonica“ (Bsp. c); gemeint sind wohl die Töne h‘ (Sopran, 2. und 6. Note) und b (Baß, 4. Note). Die entsprechende Erläuterung findet sich auf S. 737 des GbC im Kapitel über das Aussetzen unbezifferter Bässe: „Wenn 2. Noten [gemeint: der Continuostimme] um eine 3e steigen oder fallen, deren die eine ein b. oder #. vor sich bezeichnet hat, so wird dieses b. und #. ordentlicher Weise auch in dem Accorde der andern Note angeschlagen [Fußnote, s. u.], z. E.

(Fußnote:) Weil sonst gar leicht schlimme relationes non harmonicae entstehen können. z. E.“

Die Anwendung auf das Caldara-Beispiel ist leicht zu machen. Allerdings ist fraglich, ob Caldara Heinichens Kritik akzeptiert hätte (wenn die Bemerkung überhaupt als Kritik und nicht als bloße Feststellung gemeint war). Denn Caldara wendet an dieser Stelle eine Technik an, die in den Satzlehren unter der Überschrift „Von demjenigen Contrapuncto welcher aus einem Bicinio ein Quatuor macht“

(so Christoph Bernhard, *Tractatus compositionis augmentatus*, Cap. 69), beschrieben wird. Wenn man in einem zweistimmigen Kernsatz nur Terz, Sext (diese erwähnt Bernhard nicht, sie ist jedoch zulässig) und Oktav verwendet, so kann man „über die höchste Stimme [des Kernsatzes, im Caldara-Beispiel der Tenor] eine andere eine Tertie höher [bei Caldara der Alt] und auch über die unterste ebenfalls [zu ergänzen: eine andere Stimme] eine Tertie drüber“ setzen (Bernhard, *Tca*, S. 127). Anstelle der Terz kann auch die Dezim gewählt werden; in diesem Abstand sind bei Caldara Baß und Sopran gekoppelt. Bedenkt man weiterhin, daß Caldara sekundweise aufwärts sequenziert, so ist unter diesen Vorgaben die von Heinichen bemerkte *Relatio non harmonica* kaum zu vermeiden. Denn b' statt h' im Sopran oder h statt b im Baß würde aus einer reinen eine verminderte Quint im jeweiligen Klang machen. Auch melodisch betrachtet ist die Setzung von h' einerseits, b andererseits konsequent. Denn im ersten Fall ist die Bewegung aufwärts, im zweiten Fall dagegen abwärts gerichtet. Man kann kaum annehmen, daß Caldara mit dieser Stelle eine besonders expressive Wirkung erzielen wollte. Das „harmonische“ Urteil Heinichens und die Satzidee Caldaras passen im Grunde nicht zusammen.

Mit einem letzten „Notabene“ bezeichnet Heinichen schließlich einen weiteren „seltenen Fall“. In Takt 7 des *Agnus Dei I* bemerkt er: „4ta sync: colla 5b casus rarus“. Bemerkenswert ist hier die Bindung der Quart durch die verminderte (anstelle der „normalen“ reinen) Quint. In Heinichens GbC findet sich hierfür anscheinend kein Beispiel. Philipp Emanuel Bachs 1762 erschienene „Lehre von dem Accompagnement“ (Versuch II, siehe Literaturverzeichnis) dagegen führt die verminderte („falsche“) Quint als Möglichkeit ohne Hinweis auf ihre Seltenheit an: „Die reine und falsche Quinte, die reine Quarte, und Octave, sind die Intervallen, welche bey unserm Accorde vorkommen“ (Versuch II, S. 169). Er gibt dazu das folgende Beispiel:



Heinichens „casus rarus“ findet sich im übrigen gelegentlich in Zelenkas Werken, namentlich an expressiven Stellen.

Heinichen gibt in dieser Quelle auch Angaben zur Aufführungsdauer. Unter seiner Leitung wurde das *Kyrie* in 5 Minuten, das *Gloria* in 12, das *Credo* in 8, das *Sanctus* in 3 und das *Agnus Dei* ebenfalls in 3 Minuten musiziert; insgesamt dauerte das *Ordinarium* 31 Minuten. Das entspricht der Zeitdauer, auf die Heinichen seine eigenen Messen seit etwa 1725 durch zum Teil beträchtliche Kürzungen reduzierte (vgl. dazu bei Schmitz, *Messen Heinichens*, das Kapitel „*Missae abbreviatæ*“, S. 190 ff.). Heinichens für die Aufführungspraxis interessanten Zeitangaben verdienen eine gesonderte Untersuchung unter Einbeziehung des Gesamtwerks und der Aussagen zu Takt und Tempo im „Generalbaß in der Composition“.

Caldaras Messe verwendet die große solenne Besetzung, wie sie einer „Toison-Messe“ zukommt. Das „Toison“-Zeremoniell steht im Zusammenhang mit dem Orden des Goldenen Vließes, französisch „la toison d'or“. Im Wiener höfisch-kirchlichen Leben wurden zahlreiche Feste nach diesem prunkvollen Zeremoniell gestaltet (vgl. Riedel, *Karl VI.*, insbesondere S. 25 f. und 62). In Dresden wurde das „Ordensfest des güldenen Vließes“ am 30. November gefeiert. Ein Beleg für den 30. November 1736 findet sich in *HStCal* 1737, fol. 12r. Zelenkas *Missa Sanctissimæ Trinitatis*, deren *Credo* am 1. November 1736 datiert ist, kann nicht für diesen Anlaß bestimmt gewesen sein, verzichtet sie doch auf die solenne Besetzung.

b. Die übrigen Quellen

Giovanni BONONCINI (1670–1747):

Laudate pueri (Ps. 112) B-Dur, *Mus.* 2193-D-1.

Die Komposition verlangt die ungewöhnliche Vokalbesetzung SSBB. Zu Beginn des Notentextes (wohl eine italienische Kopie) findet sich eine Notiz Heinichens: „NB Alt kommt noch“ (Lesung des letzten Wortes unsicher). Möglicherweise wollte Heinichen das Werk bearbeiten. Er scheint seine Absicht aber nicht verwirklicht zu haben, denn der Notentext ist unverändert geblieben.

Antonio CALDARA (1670-1736):

Salve Regina, C-Dur; *Mus. 2170-D-2,2.*

Magnificat, C-Dur; *Mus. 2170-D-2,3.*

Heinichen hat in beiden Quellen Hinweise für die Führung der von Caldara offenbar nicht vorgesehenen Oboen gegeben. Im Magnificat verlangt er anstelle der in Wien gebräuchlichen Trompetenstimme in C die in Dresden übliche D-Stimmung. Das ganze Werk mußte daher nach D-Dur transponiert werden.

Angelo Antonio CAROLI (1701-1778):

„Missa à 4 con strom. del Sigr. Caroli Bolognese“, a-Moll; *Mus. 2952-D-1*; von Heinichen datiert: „1727“.

Gloria, Sanctus und Agnus Dei, G-Dur; *Mus. 2952-D-2*, von Heinichen datiert: „Mense Augusti 1726“. Wie sehr Heinichen um Aktualität bemüht war, zeigen die beiden Messen von Caroli, die zu den frühesten erhaltenen Werken dieses Komponisten überhaupt gehören. Erst im April 1726 war Caroli als Organist in die Accademia Filarmonica zu Bologna aufgenommen worden, zwei Jahre später erfolgte seine Promotion zum Komponisten. 1730 wurde er Kapellmeister an S. Stefano in Bologna.

Beide Quellen bezeugen das von Heinichen und Zelenka häufig praktizierte Verfahren der Herstellung von ursprünglich nicht vorhandenen Ordinariumsteilen durch Umtextierung von Passagen aus dem vorhandenen Material. Heinichen charakterisiert das Verfahren in *Mus. 2952-D-2* wie folgt: „Sanctus et Agnus Dei cavato dal Gloria del Sigr. Angelo Anto. Caroli Bolognese“, wobei er stets die Parodievorlagen nennt. So heißt es etwa beim Osanna: „(vid: Domine Deus Rex coelestis)“. Ähnliche Vermerke finden sich auch in der Quelle *Mus. 2952-D-1*.

Wenn durch Parodie vorhandener Messenteile neue Teile gewonnen werden, so wird die Substanz der Originalkomposition gleichsam gestreckt. In Ermangelung eines eingeführten Begriffes sprechen wir bei solcherart entstandenen Gebilden stets von „gestreckten Messen“. Das Verfahren ist bereits bei den Messen Palestrinas begegnet (vgl. oben, S. 99).

Bei Carolis G-Dur-Messe umfaßte Heinichens Einrichtung nicht nur die Gewinnung von Sanctus und Agnus Dei durch Parodie einzelner Gloria-Abschnitte, sondern auch die Kürzung einzelner Passagen. Auf dem heute verlorenen Titelblatt der Quelle D-2 hatte Heinichen vermerkt: „Messa (...) abbreviata e aggiustata all'uso della Capella di Dresda di Giov. Heinichen“ (nach dem alten Hs.-Katalog der SLB). Der Vermerk deutet darauf, daß bis 1745 neben dem Gloria noch die Sätze Kyrie und Credo vorhanden waren. Kyrie, Gloria und Credo waren die in Bologna üblicherweise konzertant vertonten Messenteile (vgl. Schnoebelen, *Concerted Mass*, S. 186 ff.).

CONTINI, das ist Francesco CONTI (1681/2-1732; zum Nachweis der Identität siehe die Besprechung der Contini-Messen aus Zelenkas Beständen)

„Missa con Trombe del Sgr. Contini“, C-Dur; *Mus. 2367-D-1*.

Die Messe wird besprochen in Abschnitt III.D.2.b, Francesco Conti.

Johann Friedrich FASCH (1688-1758):

Missa D-Dur; *Mus. 2423-D-1* (wohl Autograph Fasch).

Missa F-Dur; *Mus. 2423-D-2* (wohl Autograph Fasch).

Beide Werke sind von Heinichen stark überarbeitet worden. Auf der ersten Seite des Notentextes der F-Dur-Messe finden sich einige Urteile über das Werk, die Heinichen nach der Aufführung gesammelt hat.

Johann Adam Hiller erwähnt diese Gewohnheit Heinichens als eine Marotte: „Er hatte die Gewohnheit, wenn er eine neue Misse [sic], oder Psalm, in der Kirche aufgeführt hatte, die darüber gefällten Urtheile, die ihm zu Ohren kamen, auf den Umschlag zu schreiben. Pagen, Hofrätthe, Kammerjunker u.s.w. standen mit ihren Urtheilen neben einander, die denn meistens auf eins, auf allgemeine Lobsprüche, hinaus liefen. Schwerlich kann Heinichen etwas Belehrendes darinne gefunden haben; man verwundert sich demnach mit Recht, daß er sich die Mühe nahm, so etwas aufzuschreiben“ (Hiller, *Heinichen-Biographie*, S. 139).

Heinichen hatte vom Wert solcher Urteile eine andere Auffassung als Hiller, waren sie ihm doch eine Bestätigung dafür, daß die beurteilten Werke „di bon gusto“ seien:

„Noch eines: Ich wurde einmahl gefragt, auff was Art man von sich selbst eine Probe anstellen könne, ob unsere Music von guten Gusto sey, wofern man der Philautie, und fremden Schmeicheley nicht trauen wolle? Antwort: wenn deine durch viele Erfahrung regulirte Music meistentheils, und all'Ordinaire

(1) so wohl gelehrten als ungelehrten

(2) Leuthen von gantz unterschiedenen Temperamenten und Humeurs,

(3) an verschiedenen Orthen der Welt, wo doch der Gout gantz diferent ist, dennoch gefället, und publique Approbation hat, so kanstu glauben, daß du auff dem rechten Wege bist“ (GbC, S. 12 f.).

Solche Urteile finden sich heute nur noch auf der genannten Fasch-Messe und Heinichens eigener Missa primitiva (M 1; Schmitz, Messen Heinichens, S. 224, deutet die Urteile irrig als Angabe der Vokalsolisten). Die Urteile sind in Heinichens „Notizschrift“ aufgezeichnet, die sehr kleine Formen aufweist und insgesamt nur schwer zu lesen ist. Erschwerend kommen Streichungen und Rasuren hinzu.

Wir teilen mit, was wir entziffern konnten:

Fasch, Mus. 2423-D-2:

„1. Gute Soli mitunter, fast [oder: sehr?] gut (...)

2.) Abwechselung aller Instr: Mordax“ (Baron von Mordaxt [sic] war seit 1709 ‚Directeur des plaisirs‘ und als solcher unmittelbarer Vorgesetzter der Musiker, vgl. Fürstenau II, S. 44 f.) und schließlich: „piac. à tutti“, „hat allen gefallen“.

Besonders das Mordaxtsche Urteil ist bezeichnend, trifft es doch einen wesentlichen Zug der in Dresden bevorzugten Musik, einer Musik nämlich, die die Farbwirkungen reichlich ausnutzt, deren ein gut besetztes Orchester fähig ist.

Heinichen, Mus. 2398-D-5a (M 1; vgl. auch Schmitz, S. 224, von dem wir im einzelnen abweichen, der aber auch diejenigen Partikel mitteilt, die sich nicht sinnvoll entziffern lassen):

„1. Paggio alla Corte di princ.: jolie Musique. (...)

3. Mr. K. ein frembder Cavall.: sehr gerühmt.

4. Novelle (...): vortreffl. Music“, und schließlich:

„NB piacque all [oder Abbreviatur für: à tutti?] pentecost. 1724“. Auch bei ihrer Wiederaufführung an Pfingsten 1724 gefiel die an Pfingsten 1721 erstmals aufgeführte Messe noch.

Es scheint, als habe Heinichens Musik dem Geschmack des Hofes entsprochen.

Francesco MANCINI (1672-1737):

Kyrie und Gloria, G-Dur; Mus. 2203-D-1.

Heinichen hat in die Quelle lediglich an einigen Stellen seine Parodieabsichten eingetragen; über der Arie „Domine Deus, Agnus Dei“ steht „(Benedictus forse)“, also: ‚eignet sich vielleicht als Benedictus‘. Bei der Baßarie „Qui tollis ... suscipe“ bemerkt er „(in Agnus Dei)“ und beim „Qui sedes“ steht: „(Agnus Dei forse)“.

Heinichen plante demnach, dieses Kyrie-Gloria-Paar des neapolitanischen Komponisten zu strecken. Vielleicht verhinderte Mancinis fünfstimmiger Chorsatz (SSATB), daß Heinichen seine Pläne weiter verfolgte. Denn Heinichen selbst hat nie ein Stück für fünfstimmigen Chor geschrieben, bei Zelenka sind fünfstimmige Chorpässagen sehr selten. Was man bei Palestrinas Offertorien praktizierte, die Teilung einer Stimmlage, suchte man bei den eigenen Kompositionen zu vermeiden. Den Grund hierfür mag man darin sehen, daß die fünfstimmigen Palestrina-Chöre zum einen die Gestalt SAATB hatten, also in einer Mittellage geteilt waren, und zum anderen instrumental verdoppelt wurden, während die Chöre der Form SSATB, wie sie sich in italienischen Kompositionen der Zeit recht häufig finden, eine Teilung des Diskants erfordert hätten, ohne daß die hohen Singstimmen durch Instrumente gestützt worden wären. Denn die hohen Instrumente waren konzertierend gesetzt, sie führten also ein Eigenleben.

Abb. 7: Johann Friedrich Fasch, Missa seconda in F-dur, Kyrie; Mus. 2423-D-2 (Autograph Fasch [?] mit Zusätzen Heinichens), S. 1. Am oberen Rand der Seite hat Heinichen in seiner kleinen Notizschrift Urteile über das Werk zusammengestellt. Mit der Führung der Continuostimme im Allegro-Teil war Heinichen offenkundig nicht zufrieden. Er hat Faschs Version durchgestrichen und durch eine rhythmisch lebhaftere Fassung ersetzt.

Die Quelle Mus. 2203-D-1 enthält noch ein weiteres Kyrie-Gloria-Paar Mancinis, die Tonart ist e-Moll. Die Partitur ist vom gleichen Kopisten geschrieben; sie weist keine Eintragungen Heinichens auf. Angesichts des achtstimmigen Chorsatzes SSSAATTB nimmt dies nicht wunder. Mancini liebte anscheinend solche exotisch anmutenden Chorbesetzungen – Zelenka besaß von ihm ein Stück für neunstimmigen Chor –, der Brauchbarkeit seiner Werke im Dresdner Hofgottesdienst waren damit aber enge Grenzen gesteckt. Hier bevorzugte man eindeutig den vierstimmigen Chorsatz SATB, Erweiterungen zur Fünfstimmigkeit nahm man gelegentlich in Kauf. Größere Besetzungen begegnen allenfalls in Form der Doppelchörigkeit SATB-SATB, aber auch dies bleibt eine Ausnahme.

So klein die nachgewiesenen Bestände aus Heinichens Besitz auch sind, so zeichnet sich doch ihre Ausrichtung am modernen italienischen Stil ab. Johann Friedrich Fasch kannte Heinichen schon aus der gemeinsamen Thomanerzeit in Leipzig (vgl. Seibel, S. 7), im übrigen gehörte auch Fasch nach Ausweis seiner Messen zumindest in den 1720er Jahren zu den Komponisten „à la mode“.

2. Zelenkas Bestände

Zunächst werden in alphabetischer Folge diejenigen Komponisten behandelt, von denen Zelenka nur einzelne Ordinariumsteile, Vesperpsalmen oder andere kleinere Werke im Hofgottesdienst auführte. Im Anschluß daran werden die Werke der Komponisten besprochen, von denen Zelenka Vertonungen des Meßordinariums besaß. Dabei werden auch die kleineren Kirchenwerke dieser Komponisten nachgetragen.

a. Kleinere Kirchenwerke

Giuseppe Antonio Vincenzo ALDROVANDINI (1672/73–1707) gehörte zu den Bologneser Komponisten, die gegen Ende des 17. Jahrhunderts an der Entwicklung und Pflege der konzertierenden Kirchenmusik arbeiteten (vgl. auch Schnoebelen, *Concerted Mass*, S. 98 f.). Sein

Credo F-Dur; SATB, 2 VI, Va, Bc; *Mus. 2204-D-2 / Inv. 25*

weist alle Merkmale einer echten Nummerngliederung auf. Der Text ist in verschiedenen, tonartlich geschlossenen Abschnitten vertont, die jeweils durch eine vollständige Schlußkadenz begrenzt werden. In der Regel unterscheiden sich die aufeinander folgenden Abschnitte in der Tonart, der Satzart und der Besetzung.

Der Eingangschor enthält die Intonationsworte des Zelebranten, „Credo in unum Deum“. Auf einen weiteren Chorsatz, „Et incarnatus est“, folgt die Sopranarie „Crucifixus“. Die Teile „Et resurrexit“ und „Et in Spiritum Sanctum“ sind jeweils selbständig als Chorsätze mit eingeschobenen Vokalsoli und konzertierenden Instrumenten gestaltet. Am Ende dieses Credo steht die typische Schlußfuge „Et vitam venturi saeculi“.

In der Kirchenmusik Oberitaliens aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts hat man nach den Ursprüngen des Prinzips der Nummerngliederung zu suchen. Das Idiom dieser Musik ist dabei natürlich noch nicht dasjenige eines Durante, Sarri, Zelenka oder gar Hasse. Vielleicht kann man sagen: die Bologneser Komponisten und die späteren Autoren aus Neapel, Venedig, Wien oder Dresden richteten sich im Großen nach derselben Syntax, sie unterschieden sich jedoch deutlich in ihrem Wortschatz. Es erscheint demnach bereits hier sinnvoll, zweierlei auseinanderzuhalten: zum einen die Frage nach den Ursprüngen des formalen Prinzips der Nummerngliederung, zum andern die Frage nach dem musikalischen Idiom und dessen Zusammenhang mit der jeweiligen Musik für Kammer und Theater.

Auch Aldrovandinis

Magnificat C-Dur; SATB, 2 Vl, Va, Bc; *Mus. 2204-D-3 / Inv. 26*

ist in eigenständige, durch Kadenzen begrenzte und musikalisch kontrastierende Nummern gegliedert.

Attilio ARIOSTI (1666–1729?) stammt ebenfalls aus Bologna. Zelenka besaß Ariostis „Cantata“ (so die Bezeichnung auf dem von Zelenka geschriebenen Tbl. der Quelle) über den Text

O quam suavis, Domine, spiritus tuus, C-Dur; T solo, 2 Ob ad lib., 2 Vl, Va, Bc; *Mus. 2156-E-1 / Inv. 29.*

Dieses Werk besteht aus einem von den Streichern begleiteten Rezitativ und einer Da-capo-Arie für Tenor. Die Quelle ist von Zelenka selbst im Schrifttyp der Jahre zwischen 1722 und 1728 geschrieben, sie gehört also in die Blütezeit der Ära Heinichen/Zelenka. Zelenka hat die Hinweise auf die Oboen, die in typischer Manier die Violinen verdoppeln, eigenhändig ergänzt. Es ist nicht auszuschließen, daß diese „Cantata de Venerabili Sacramento“ die Parodie einer weltlichen Kantate ist, wie sie Ariosti in großer Zahl komponiert hat. Sogar Ariostis Opern kämen als Vorlagen in Betracht, läßt sich doch für Händel ein ähnlicher Fall nachweisen.

Im Inventar war das Werk zunächst in der Rubrik „Cantate“ (Inv. S. 25) verzeichnet. Zelenka hat diese Rubrik später gestrichen und die Werke in der Rubrik „Motetto“ (Inv. S. 61 f.) endgültig verzeichnet. Die musikalischen Merkmale von „Motetto“ und „Cantata“ dürften für Zelenka weitgehend identisch gewesen sein. Ausschlaggebend für die Umbenennung der „Cantata“ in einen „Motetto“ dürfte die enge Bindung des ersten Begriffs an weltliche italienische Texte, des zweiten Begriffs dagegen an geistliche lateinische Texte sein. Sven H. Hansell stellt im Hinblick auf Hasses einschlägige Kompositionen fest: „it is impossible to differentiate the musical style of the motets from that of the cantatas“ (Sven H. Hansell, *The Solo Cantatas, Motets, and Antiphons of Johann Adolf Hasse*, diss., Univ. of Illinois 1966, S. 183).

Bescheiden ist auch der Beitrag von Benedikt Anton AUFFSCHNAIDTER (1665–1742), der 1705 Nachfolger Georg Muffats als Hofkapellmeister in Passau wurde. Seine Marianische Antiphon

Ave Regina Coelorum, B-Dur; SATB, 2 Vl, Va, Bc; *Mus. 2005-E-2 (Partitur), E-2a (originales Aufführungsmaterial) / Inv. 30*

gibt aufgrund des erhaltenen Stimmenmaterials einen Eindruck von der Größe des Ensembles in den Dresdner Feiern von Vesper und Komplet. Grundsätzlich hinzuweisen ist dabei auf das Problem, daß sich nicht sicher sagen läßt, wie viele Musiker aus einem Stimmbblatt tatsächlich musizierten. Vorhanden sind folgende Stimmen, das Material ist anscheinend komplett:

2xS, 2xA, 2xT, 2xB, 3xVl I, 3xVl II, 2x „Tenore Viola“ (Tenorschlüssel), 1xVc, 1x „Violone Ripieno“, 1xOrgano, 2xFg.

Weder die Partitur noch das Material noch das Inventar geben Hinweise auf womöglich verdoppelnde Oboen. Das Fagott ist demnach ein wesentlicher Bestandteil der Continuobesetzung auch dann, wenn die hohen Holzbläser nicht besetzt sind.

Die SLB besitzt ein Exemplar von Auffschnaidters Druck

Cymbalum Davidis Vespertinum, Passau 1729 (*Mus. 2005-E-1; RISM A 2860*).

Zwar finden sich in diesem Druck keine Eintragungen Zelenkas, doch könnte dieser Auffschnaidters op. VIII trotzdem gekannt haben. Denn das von Zelenka geschriebene Tbl. der Partitur des Ave Regina zitiert wörtlich die Angaben zu Auffschnaidters Person auf dem Titelblatt des Druckes:

„A Benedicto Antonio Auffschnaiter [sic], Aulæ Principalis, & Ecclesiae Cathedralis Passaviensis, Capellæ Magistro“.

Bemerkenswert sind die aufführungspraktischen Hinweise zur solennen Besetzung im einleitenden Vesperpsalm 109, Dixit Dominus, und im abschließenden Canticum Magnificat. Auf dem Tbl. des Druckes bemerkt der Autor:

„Ad Psalmum Dixit Dominus, & Canticum Magnificat, 2. Clarinis, aut in eorum defectu, 2. Hautb: in Tono Gallico, qui tamen in Festi[vi]tatibus B. M. V. sunt ad libitum.“

Nur diese beiden Stücke der Vesper sind einer solennen Besetzung würdig. Zelenka selbst hat zu seinen eigenen Vertonungen des Psalms 109, Dixit Dominus (Z 68) und des Magnificat (Z 108) einen Trompetenchor (2 Tr, Timp) nachkomponiert. Die Kompositionen selbst stammen aus den Jahren 1726 bzw. 1725, die nachkomponierten Stimmen dagegen aus der Zeit nach 1728 (neuer Baßschlüssel). Die „Rangerhöhung“ der beiden Werke durch die Ergänzung solenner Trompeten und Pauken nahm Zelenka zu einer Zeit vor, als er die Aufgaben des verstorbenen Kapellmeisters Heinichen übernommen hatte. Er brauchte nun zunehmend auch Kompositionen für festliche Anlässe.

Ein weiterer aufführungspraktisch interessanter Hinweis in Auffschnaidters Vesperndruck betrifft schließlich die Pauken: „Tympanum ad Psalmum Dixit Dominus, & Canticum Magnificat adhibere, in tuo stat arbitrio; nam facilè quilibet artis Musicae peritus, aures suas Tubis concertantibus, aut pleno Choro accomodare noverit“ (zitiert nach dem Stimmbuch Bc). Die Pauken sollen also nach dem Gehör improvisiert werden – eine Praxis, die in der ohnehin weitgehend schriftlosen Tradition der Trompetenmusik verbreitet war.

Giovanni Battista BASSANI (um 1657–1716) ist wiederum der Bologneser Schule des späten 17. Jahrhunderts zuzurechnen (vgl. Richard Haselbach, Giovanni Battista Bassani. Werk-Katalog, Biographie und künstlerische Würdigung mit besonderer Berücksichtigung der konzertierenden kirchlichen Vokalmusik, Kassel und Basel 1955). In Zelenkas Inventar sind etliche Psalmen Bassanis verzeichnet, doch finden sich keine handschriftlichen Quellen. (Bužga, Musikinventar, S. 205, weist auch eine Messe von „Batiani“ dem Komponisten Bassani zu. Zelenkas Eintragung ist jedoch eindeutig als „Baliani“ zu lesen; er besaß keine Messe von Bassani.)

Das SLB-Exemplar von Bassanis Vesperndruck op. 9 (RISM B 1188) weist keine Eintragungen Zelenkas auf, auch stimmen die Psalmen dieses Druckes in Tonart und Besetzung nicht mit den Angaben des Inventars überein.

Dagegen zeigt das im Inventar nicht verzeichnete SLB-Exemplar von Bassanis Druck

Completorij [originale Schreibung: Completory] Concenti, op. 25, Bologna 1701 (*Mus. 2114-E-2; RISM B 1217*)

im Tiorba-Stimmbuch Zelenkas Handschrift. Er hat hier vermerkt: „Pro Directore“. Demnach leitete er die Aufführung, wie das beim Fehlen einer Partitur üblich war, anhand einer bezifferten Baßstimme. Der Druck enthält die Stücke der Komplet:

Iube Domine, Confiteor, Cum invocarem (Ps. 4), In te Domine, Qui habitat (Ps. 90), Ecce nunc benedicite (Ps. 133), Te lucis ante terminum (Hymnus) und das Canticum Simeonis: Nunc dimittis.

Mit der Komposition der Stücke der Komplet haben sich Heinichen und Zelenka praktisch nicht befaßt. Zelenkas Vertonung des Ecce nunc benedicite (Z 99) ist erst um 1740 entstanden. Heinichen und Zelenka komponierten jedoch mehrfach die Marianischen Schlußantiphonen, die in Bassanis Druck ausgespart sind.

Giovanni Alberto Ristori scheint als einziger Dresdner Komponist der Zeit alle Stücke der Komplet komponiert zu haben (vgl. Mengelberg, Ristori, Werkverzeichnis S. 150; Quellen nicht mehr vorhanden).

Giuseppe Antonio BERNABEI (1649?–1732) war seit 1687/8 Hofkapellmeister in München. In Zelenkas Repertoire findet sich ein kleines Werk von ihm,

Alma Redemptoris Mater in Canone, C-Dur; ATB, Bc; *Mus. 2119-E-1 / Inv. 44*.

Die Quelle ist von Zelenkas Hauptkopisten Philipp Troyer geschrieben, doch hat Zelenka selbst die Bezifferung der unter den drei kanonischen Singstimmen selbständig geführten Continuostimme ergänzt. Die Überschrift des Stückes lautet: „Trinus et unus“.

Die Partitur Mus. 2119-E-1 enthält die Bearbeitung einer Vorlage aus dem dritten Kollektaneenbuch Zelenkas. Dort ist die Marianische Antiphon auf S. 325 f. in ihrer ursprünglichen Fassung aufgezeichnet mit dem ausführlicheren Titel: „Canon. Tribus Vocibus Concinendus. Trinus et unus. Qualis Pater, Talis Filius, Talis Spiritus Sanctus“ (vgl. Dok. Teil II). Zelenkas Bearbeitung in E-1 notiert das Stück im „modernen“ C-Takt anstelle des ursprünglichen Allabreve und ersetzt die zunächst wenig belebte Continuostimme durch einen gehenden Baß in Achtelnoten.

Fast ganz im Dunkeln bleibt das Wirken von Giovanni Battista BORRI, der 1688 in Bologna seine „Sinfonie op. 1“ (RISM B 3769) publizierte. (Die Lesung des Namens ist sowohl nach dem Inv. als auch nach dem Tbl. der unten verzeichneten Quelle unzweifelhaft; Bužgas Vermutung: „wahrscheinlich Bozzi“, Musikinventar, S. 205, ist gegenstandslos.) Wahrscheinlich gehörte auch Borri dem oberitalienischen Komponistenkreis zu.

Borris Vesperpsalm

Beatus vir (Ps. 111) D-Dur; SA concertati, SATB ripieni, 2 Ob ad lib., 2 Vl, Va, Bc; *Mus. 2059-D-1 / Inv. 47*

verwendet konzertierende Instrumente, Vokalsoli und vierstimmigen Chor nach Art der Bologneser Kirchenmusik um 1700. Bezeichnend ist die „Trompetenthematik“, die in diesem Stück immer wieder anklingt. Bologna war insbesondere auch aufgrund seiner virtuos-konzertanten Trompetenmusik in dieser Zeit berühmt (vgl. Franz Giegling, Giuseppe Torelli. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des italienischen Konzerts, Kassel-Basel 1949). Wir teilen den Anfang der kleinen Doxologie aus Borris Psalm mit. Die Oboe fungiert als Trompetenersatz; dies entspricht der in Aufschnaidters Vesperndruck erwähnten Praxis.

Bsp. 12: BORRI, Beatus vir (Ps. 111), Mus. 2059-D-1

Simon BRIXI (1693–1735), ein Prager Organist und Komponist, war in Zelenkas Repertoire vertreten mit einer vollständigen Bekennervesper (Ps. 109 bis 112, 116, Magnificat; Inv. 57–62). Die Quellen sind in Dresden nicht erhalten. Umgekehrt hat Brixi eine Arie („Recordare Domine testamenti tui“) aus Zelenkas früher, noch in Prag entstandener Sepulcrum-Sacrum-Kantate „Immisit Dominus pestilentiam“ (Z 58; CS-Pnm, Mělník 423) kopiert.

Azzolino Bernardino della CIAJA (oder DELLA CIAJA, 1671–1755) veröffentlichte 1700 in Bologna seine „Psalmi concertati a 5. voci“ (RISM D 1397). Zelenkas Inventar verzeichnet zwei Psalmkompositionen della Cijas für die Marienvesper:

Laetatus sum (Ps. 121), Nisi Dominus (Ps. 126), jeweils für vier Singstimmen, 2 Vl, Va, „Violoncello Concertato“ und Oboe ad lib.; *Inv. 82, Inv. 83.*

Die Quellen sind nicht mehr aufzufinden. (Bužga, Musikinventar, S. 205, liest den Namen als „Cima“ und interpretiert dies als „Ciania, Andrea Giovanni Paolo [1570–1622]“. Gegen diese Annahme spricht nicht nur die eindeutige Schreibung des Inventars [vgl. Faksimile in Dok., S. 35], sondern auch die Instrumentalbesetzung, insbesondere das konzertierende Violoncello.)

Einer früheren Epoche der konzertierenden Kirchenmusik gehört der Mailänder Komponist Carlo COZZI (gestorben um 1658) an. Sein Psalm

Beatus vir (Ps. 111) a-Moll; SATB, „Violini unisoni conc: Viola conc: con Organo“ (Tbl. der Quelle); *Mus. 1487-E-1 / Inv. 86*

entstammt wohl nicht dem 1649 in Mailand publizierten Druck: „Messa e salmi correnti per tutto l'anno a otto [!] voci“ (RISM C 4358; Besetzung: Coro I SATB – Coro II SATB, Bc. Der Cozzi-Druck RISM C 4359 aus dem gleichen Jahr enthält die Gesänge der Komplet).

Cozzis „Beatus vir“ ist durchkomponiert. Das einleitende Ritornell tritt mehr oder weniger modifiziert zwischen den einzelnen Abschnitten des Textes wieder auf. Während des Chorgesangs behalten die Instrumente ihre Eigenthematik bei, sie schließen sich nirgends den Singstimmen an. Die Kleine Doxologie ist durch Doppelstrich vom vorhergehenden Psalmtext (Schlußkadenz: a-Moll) abgesetzt, doch bleibt auch in der Doxologie die Thematik des Ritornells präsent. Den Abschluß des Psalms bildet das vollständig wiederholte Anfangsritornell.

In der folgenden Übersicht über die Gliederung dieses Stückes sind Ritornelle und Chortheile durchgezählt. Die meisten Teile werden mit einer Kadenz abgeschlossen. Die Kadenzschlußklänge stehen auf den Stufen I, III, IV, V, VI und VII der Grundtonart a-Moll. Dabei handelt es sich nicht um bloße „Klauselstellen“ innerhalb eines festgehaltenen Grundmodus. Es handelt sich – und dies ist zu betonen – um Ausweichungen im modernen Sinn, das heißt: die Tonart der jeweiligen Schlußkadenz beherrscht keineswegs nur den engeren Bereich des eigentlichen Klausulierens, sondern auch wesentliche Teile des vorangehenden Abschnitts (vgl. das Notenbeispiel).

Cozzi, *Beatus vir*, Aufbau der Komposition

Ritornell 1, Kadenz: a;
R 2 (= R 1), Kadenz: a;
R 3 (kurz), keine Kadenz;
R 4 (= R 1 „in G“), Kadenz: G;
R 5 (= R 1), Kadenz: a;
R 6 (nur überleitender Takt); keine Kadenz;
R 7 (= R 1), Kadenz: a;
R 8 (= R 4), Kadenz: G;
R 9 (= R 1 „in e“), Kadenz: e;
R 10 (= R 1, zweite Hälfte, „in C“), Kadenz: C;
R 11 (= R 1), Kadenz: a; Doppelstrich;
R 12 (kurz), keine Kadenz;
R 13 (= R 1), Kadenz: a. (Fine)

Chorteil 1: Beatus vir, Kadenz: a;
Cht 2: Potens in terra, Kadenzen: e, d;
Cht 3: Gloria et divitiae, Kadenz: G;
Cht 4: Exortum est, Kadenz: a;
Cht 5: Jucundus homo, tenorisierende Kadenz: F;
Cht 6: Quia in aeternum, Kadenzen: C, a;
Cht 7: In memoria aeterna, Kadenz: G;
Cht 8: Paratum cor ejus, Kadenz: e;
Cht 9: Dispersit, dedit, Kadenz: C;
Cht 10: Cornu ejus, Kadenz: a;
Cht 11: Gloria Patri ... Amen, Kadenzen: a, G, C, e, a;
Cht 12: Amen, Kadenz: a;

Das mitgeteilte Beispiel zeigt die Abschnitte Cht 1 (Schluß), R 2, Cht 2 und R 3 (Anfang). Wenn Cozzi wirklich bereits 1658 gestorben ist, dann mutet seine Komposition ausgesprochen „modern“ an, nicht allein aufgrund des neuartigen Tonartverständnisses, das sich in den Verfahren der Ausweichung dokumentiert, sondern auch in der schlichten Organisation der Klangfolgen. Schließlich sei darauf hingewiesen, daß Cozzi hier eine Technik anwendet, die man in der musikalischen Analyse gemeinhin als „Choreinbau“ bezeichnet: der Chorsatz wird, ähnlich einer Generalbaßaussetzung, in den von den Instrumenten aufgespannten Rahmen des Ritornells eingepaßt.

Bsp. 13: COZZI, *Beatus vir* (Ps. 111), T. 19–44, Mus. 1487-E-1

Dem österreichisch-böhmischen Komponistenkreis ist Karl Joseph EINWALT (um 1679–1753) zuzurechnen. Er war ein Schüler von Johann Georg Reinhardt, dem kaiserlichen Organisten und späteren Kapellmeister am Wiener Stephansdom (vgl. dazu den Artikel „EINWALD [sic], Carl Joseph“ von Jiří Sehnal in NGr VI, S. 87). Im Jahre 1720 erschien in Königgrätz Einwalts Opus 1, ein Druck von zehn Offertorien (RISM E 585). Die in Zelenkas Inventar verzeichneten

sind in Dresden nicht mehr vorhanden. Eitner (III, S. 326) kannte die Quelle(n) anscheinend noch.

Zelenka besaß einen vollständigen Zyklus der Bekennervesper (Ps. 109 bis 112, 116, Magnificat), als deren Autor er im Inventar und in den Partituren nur „Fabri“ nennt:

Laudate Dominum (Ps. 116) F-Dur; SATB, 2 Vl, Va, Bc; *Inv.* 95.

Nicht mehr nachweisbar ist in Dresden das „Magnificat à 4“; *Inv.* 96.

Das Beispiel zeigt einige Fakten der Kleinen Doxologie aus dem 116. Psalm; auf die Wiedergabe der selbständig geführten Violinen habe ich verzichtet.

[illegible]

133

Ruggiero FEDELI (um 1655–1722) war seit 1700 mit Unterbrechungen Kapellmeister am Hof zu Kassel. Zelenka besaß von ihm zwei Psalmen. Die Quellen sind nicht mehr nachweisbar, schon Eitner (vgl. III, S. 403 f.) kannte sie nicht mehr. Gerber berichtet, daß in Kassel „noch viele sehr brav gearbeitete Kirchensachen von ihm aufbehalten werden“ (GNL II, Sp. 97). Bevor Fedeli nach Deutschland kam, war er vor allem in Venedig tätig; sein Stil soll demjenigen Legrenzis ähnlich gewesen sein (Eleanor Selfridge-Field in NGr VI, S. 447). Fedelis Psalmen „Laudate pueri“ und „Laudate Dominum“, jeweils für Solobaß und Instrumente, sind im Register in Dok. Teil I unter Nr. 98 und 99 verzeichnet.

Zelenkas Inventar verzeichnet fünf Vesperkompositionen von „FISCHER“:

Laudate Dominum (Ps. 116) C-Dur;
Magnificat G-Dur;
In exitu Israel (Ps. 113) c-Moll;
gemeinsam notiert in *Mus. 1865-D-1 / Inv. 100–102*;
Memento Domine David (Ps. 131) d-Moll; *Mus. 1865-D-2 / Inv. 103*;
De profundis (Ps. 129) F-Dur; *Mus. 1865-D-3 / Inv. 104*.

Sämtliche Stücke sind entnommen dem Druck „Vesperae seu psalmi vespertini pro toto anno“ op. III, Augsburg 1701 (RISM F 985) von Johann Caspar Ferdinand FISCHER (um 1662–1746). Sie finden sich in diesem Druck unter den Nummern 6, 18, 5, 7 und 15. Rudolf Walter bereitet eine Ausgabe des Druckes im Rahmen der Denkmälerreihe „Das Erbe deutscher Musik“ vor (Band 96); daher wurde oben auf die detaillierte Angabe der Besetzungen verzichtet. Zelenka hat in den Dresdner Quellen an zahlreichen Stellen die Führung der Instrumente verändert.

J. C. F. Fischer genoß insbesondere in Böhmen, dem Herkunftsland Zelenkas, hohes Ansehen. Mauritius Vogt bezeichnete ihn in seinem „Conclave Thesauri Magnae Artis Musicae“ (Prag 1719) als „nostri aevi Componista absolutissimus“ (vgl. Rudolf Walter, Zu J. C. F. Fischers geistlicher Vokalmusik. Neue Funde, AfMw 1975, S. 39–71; der Hinweis auf das Zitat Vogts: S. 63). Als Kapellmeister des Markgrafen von Baden (Baden-Badener Linie) war Fischer bis 1715 in der Residenz Schlackenwerth (Slacoverde) in Böhmen tätig; die böhmischen Besitzungen waren dem badischen Markgrafen durch Heirat zugefallen. Nach der Verlegung der Residenz ins badische Rastatt wurde Fischer 1715 dorthin berufen (vgl. zu den Lebensumständen Klaus Häfner, Johann Caspar Ferdinand Fischer und die Rastatter Hofkapelle. Ein Kapitel südwestdeutscher Musikgeschichte im Zeitalter des Barock, in: Barock in Baden-Württemberg. Vom Ende des Dreißigjährigen Krieges bis zur Französischen Revolution, hg. vom Badischen Landesmuseum Karlsruhe, Karlsruhe 1981, Band 2, S. 213–232; zu Fischers Geburtsdatum, das wir übernehmen: S. 215).

Die Werke des renommierten böhmischen Komponisten waren in Prag wie in ganz Böhmen verbreitet; eine beträchtliche Anzahl seiner Kirchenwerke läßt sich dort (zumindest archivalisch) noch nachweisen. Der Vesperndruck op. III war u. a. bei den Prager Kreuzherren – dem Großmeister dieses Ordens ist Fischers Vesperndruck gewidmet – und im Zisterzienserstift Ossegg nahe der Grenze zu Sachsen vorhanden (dazu ausführlich Walter, a. a. O.). Von hier aus war der Weg in Zelenkas Dresdner Repertoire nicht weit.

Fischers Kompositionen sind ganz auf der Höhe ihrer Zeit. Bemerkenswert sind die rezitativischen Passagen im Magnificat („Quia respexit“, „Esurientes“), das in zahlreiche eigenständige und kontrastierende Nummern gegliedert ist. Und nur ein Komponist, der sich der Beherrschung seines Metiers sicher ist, dürfte es wagen, einen Anfang wie denjenigen des 129. Psalms zu schreiben. Drastischer läßt sich dieser Text kaum vertonen.

Bsp. 15: FISCHER, De profundis (Ps. 129), *Mus. 1865-D-3* (= op. III, Nr. 15)

The image shows a musical score for the piece 'De profundis' by J. C. F. Fischer. It consists of two staves. The top staff is for a vocal part, with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff is for a basso continuo part, with a bass clef and a key signature of one flat. The vocal line begins with a 'VI I' marking and a 'VI II' marking. The basso continuo line begins with a 'Be' marking. The score includes Latin lyrics: 'De profundis cla-ma-vi ad te Domine, Domine ex-audi vo-cem me-am'. There are also handwritten annotations in German: '(VI tacet)' above the vocal staff, 'S[olo]: Fiat aures aures tuae in-te-dan-les in vo-cem...' above the vocal staff, and 'A[Solo]: Fiat aures...' above the basso continuo staff. The music is written in a Baroque style with various ornaments and figured bass notation.

(Bužga schreibt: „Fischer, wahrscheinlich Ferdinand Tobias [tätig in Wien in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts]“, Musikinventar, S. 205. Dieser Ferdinand Tobias Fischer ist aber lediglich einem Versehen Eitners zu verdanken, real hat er nie existiert. Bei Eitner [III, S. 464] steht: „Fischer, Ferdinand Tobias, um 1701 Ksl. Kammerorganist in Wien und Lehrer der Ksl. Kinder [Gerber I und Störl]“. Schlägt man den Artikel in GL II nach, so findet man: „Ferner schickte ihn [scl. Störl] der Herzog im Jahr 1701 nach Wien, zu dem berühmten Kaiserl. Komponisten, Kammerorganisten und Informator des Kaiserl. Hauses, Ferdinand Tobias Richter“. Bekanntlich war dieser vom 1. Juli 1683 bis zu seinem Tod am 3. November 1711 Kaiserlicher Organist in Wien [siehe Ludwig Ritter von Köchel, Die Kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543–1867. Nach urkundlichen Forschungen, Wien 1869, Faks.-Nachdruck Hildesheim-New York 1976, S. 66. Im Register, S. 152, ist kein F.T. Fischer verzeichnet]. Natürlich hat Eitner den Organisten Richter gemeint.)

Eine Rarität ist Carlo FOSCHIs Vertonung eines Psalms aus der Marienvesper,

Laetatus sum (Ps. 121) d-Moll; SATB, Ob ad lib., 2 Vl, Va, Bc; *Mus. 1900-E-1 / Inv. 105.*

Eitner (IV, S. 38) weiß nur zu berichten, daß Foschi „in der 2. Hälfte des 17. Jhs. Kapellmeister an S. Maria in Trastevere zu Rom“ war. Die modernen Lexika verzeichnen Foschi überhaupt nicht. (Bužga liest – entgegen der eindeutigen Schreibung des Namens im Inv. und auf dem Tbl. der Quelle – „Fossi, wahrscheinlich Foggia, Francesco [1604–1680]“, Musikinventar, S. 205.)

In Foschis Komposition lehnen sich die Instrumente zumeist recht eng an die Singstimmen an, sie bilden nicht deren Widerpart. Der Hinweis auf die Oboen, die die Violinen verdoppeln sollen, findet sich nur im Inventar, nicht aber in der von Zelenka eingerichteten Partitur. Im Zentrum des Werkes steht durchweg der vierstimmige Chorgesang; den Chorsatz hat Zelenka an keiner Stelle verändert. Der Anfang der Kleinen Doxologie sei hier mitgeteilt; auf die Wiedergabe der Instrumente wurde verzichtet.

Bsp. 16: FOSCHI, Laetatus sum (Ps. 121), *Mus. 1900-E-1*; Gloria Patri

The image shows a musical score for 'Laetatus sum' by Carlo Foschi. The score is for SATB voices and instruments (2 Vl, Va, Bc). It features a Gloria Patri section. The tempo markings are Adagio and Presto. The score includes vocal lines with lyrics and instrumental parts. A handwritten note 'Sicut erat in prima' is visible at the end of the score.

Zur Bologneser Schule des späten 17. Jahrhunderts gehört Domenico GABRIELLI (1651–1690), der – wie Caroli, Aldrovandini und Fabri – Mitglied der Accademia Filarmonica war. Zelenka besaß Gabriellis

Laudate pueri (Ps. 112) B-Dur; SAB, 2 Vl, Va, Bc; *Mus. 2120-E-1 / Inv. 113.*

Eitner (IV, S. 166 f.) gibt nach einer italienischen Quelle als Entstehungsjahr 1688 an. Das Stück ist in selbständige Nummern gegliedert, die nach Tonart, Satz und Besetzung verschieden sind:

- 1) Laudate pueri Dominum, B-Dur, SAB [soli], 2 Vl, Va, Bc
- 2) Quis sicut Dominus, g-Moll; S, Bc
- 3) Suscitans a terra, B-Dur; SAB, 2 Vl, Va, Bc
- 4) Gloria Patri, d-Moll; AB, Bc
- 5) Sicut erat, B-Dur; SAB, 2 Vl, Va, Bc (Rückgriff auf den Eingangssatz).

Im Inventar wird der Komponist nur als „Gabrielli“ bezeichnet, die Partitur nennt auch den Vornamen „Domenico“. (Bužgas Angabe „Gabrielli, Andrea [1515–1568]“ ist irrig.)

Die konzertierende Bologneser Kirchenmusik des späten 17. Jahrhunderts beherrschte noch einige Jahrzehnte später das Dresdner Vespers-Repertoire. Im Bereich der Messe dagegen sind die Bologneser Komponisten – sieht man von dem erst 1701 geborenen Angelo Antonio Caroli ab – in Dresden nicht vertreten.

Der Beitrag, mit dem Georg Friedrich HÄNDEL (1685–1759) in Zelenkas Sammlung vertreten war, stellt ein Kuriosum dar. Das Inventar verzeichnet in der Rubrik „Motetti“ das Stück

Huc pastores, D-Dur; A solo, 2 Vl oder 2 Fl, Va, Bc; *Mus. 2410-D-66a / Inv. 114*.

Die Herkunft dieser Altarie aus Händels Oper *Porò* (Chrysander-Ausgabe Band LXXIX, S. 89 ff., Arie der Erissena: „Son confusa pastorella“ für A, Fl traverso, 2 Vl, Va, Bc) ist durch einen älteren bibliothekarischen Vermerk auf dem Einband von Zelenkas Partitur nachgewiesen. Dagegen handelt es sich nicht um eine „Original Partitur di Händel“. Vielmehr hat Zelenka selbst einige Schlüsselleisten geschrieben und den Text unterlegt. Die Noten stammen von anderer Hand. Nach dem Ende des Notentextes ist der lateinische Parodietext nochmals vollständig niedergeschrieben; er weicht in unbedeutenden Einzelheiten vom unterlegten Text ab. Originaltext und Parodietext seien hier mitgeteilt.

Händel, Porò, Arie der Erissena

Son confusa pastorella,
che nel bosco a notte oscura
senza face, senza stella,
infelice sì smarri. [Fine]

Ogni moto più leggiero
mi spaventa, e mi scolora;
è lontana ancor l'aurora,
e non spero un chiaro dì. [D.c.]

Zelenka, Huc pastores, Mus. 2410-D-66a

Huc pastores properate,
laudes novas decantate,
puls a obscura nocte cruda,
alma splendet mundo fax: [Fine]

Hanc, sequendo, jubilate,
jubilando exclamate:
salve bella! fax tenella!
salve vitae nostrae pax. [D.c.]

Zelenkas Text weist seine Parodie dem Weihnachtsfest zu. Händels Arie bot die Stichworte: das Hirtenmilieu, musikalisch durch einen langen Bordunbaß illustriert, die Nacht, die Fackel (face, fax). All dies wird ins Geistliche übersetzt. Dabei verliert Händels Darstellung des Sich-Verirrrens der Erissena („infelice sì smarri“) mittels einer tonartlichen „Verirrung“ ihren Sinn. Händel beginnt in D-Dur, bei den Worten „sì smarri“ kadenziiert er regelrecht nach g-Moll.

Eine Generalpause unterstreicht den Eindruck, daß der rechte Weg verloren gegangen ist. Die „Erklärung“, daß Händel hier lediglich in die „Mollsubdominante“ moduliert habe, würde dem Außergewöhnlichen dieser Ausweichung im Rahmen der barocken Ordnung der Ausweichungstonarten in keiner Weise gerecht werden. (Zelenkas Musik wurde systematisch im Hinblick auf ihre Kadenzpläne untersucht; nirgends gibt es bei ihm in einem Durstück eine Ausweichung in die Molltonart der IV. Stufe.)

In Zelenkas Weihnachts-„Motetto“ lautet der Text an dieser Stelle: „Alma splendet mundo fax“, „eine segenspendende Fackel wird der Welt leuchten“. Doch das Entfallen eines Sinnbezuges zerstört noch nicht den Sinn der gesamten Komposition; andernfalls wäre Parodie ein entstellendes Verfahren. Unbeschadet der Textänderung erkennt der Hörer das pastorale Milieu, das diese Arie schildert, und allein darauf kam es Zelenka an.

Die Oper *Porò* wurde 1731 in London uraufgeführt. Bei ihrer Wiederaufführung in London im Jahre 1736 wurden unter anderem zwei Arien des in Dresden angestellten Komponisten Giovanni Alberto Ristori eingelegt (vgl. das Vorwort in GA LXXIX und den Artikel „Handel“ in NGr VIII, S. 116). Vielleicht ist Ristori das Bindeglied zwischen Händels *Porò* und Zelenkas „Motetto“ *Huc pastores*. Seit Händels Versuch, die besten Dresdner Opernsänger abzuwerben – ein Versuch, der 1721 zum Erfolg führte – dürften kaum mehr „offizielle“ Beziehungen zwischen Händel und Dresden bestanden haben.

Abb. 8: Georg Friedrich Händel, Arie der Erissena „Son confusa pastorella“ aus der Oper „Porò“ mit dem von Jan Dismas Zelenka unterlegten Parodietext „Huc pastores properate“; *Mus. 2410-D-66a* (Notentext von der Hand eines unbekannten Kopisten), S. 4. Partituranordnung: Vl/(Ob) I, Vl/(Ob) II, Va, A, Bc; zwei Akkoladen.

(Bužga deutet Zelenkas Autorenangabe im Inventar als „Heinichen, Johann David“, Musikinventar, S. 205. Zelenkas Inventar verzeichnet jedoch kein einziges Werk Heinichens.)

Es ist nicht sicher zu entscheiden, ob Zelenka Werke von Johann Adolf HASSE (1699–1783) besessen und aufgeführt hat. Zwar verzeichnet das Inventar in der Rubrik „Motetti“ auf S. 62 (vgl. das Faksimile in Dok.) ein Stück für Solo-Sopran mit dem (entstellten) Textincipit: „Angeli cementes“, doch stammt der Eintrag von Kopistenhand und nicht von Zelenka selbst. Das Latein des Textbeginns ist verderbt und muß wohl als „Angelicae mentes“ gelesen werden. Das Verzeichnis von Sven Hostrup Hansell, *Works for Solo Voice of Johann Adolph Hasse (1699–1783)*, Detroit 1968 (Detroit Studies in Music Bibliography, Band 12) weist kein Werk mit auch nur entfernt ähnlichem Textbeginn nach. Doch könnte es sich bei dem Stück – wie im Falle Händels – auch um eine Parodie handeln.

Eine Tenorarie über den Text: „Angelicae mentes, adeste frequentes“ findet sich in Zelenkas „Melodrama de Sancto Wenceslao“ (1723; Z 175). Es ist durchaus möglich, daß der Inventareintrag diese Arie meint. Die Ersetzung des Tenors durch einen Sopran wäre nicht ungewöhnlich. In Heinichens Psalmvertonung „Nisi Dominus“ (Ps. 126) c-Moll (November 1723; Mus. 2398-D-53) lautet die Besetzungsangabe für die Solostimme: „Soprano ò Tenore solo“. Zudem läßt sich zeigen, daß Zelenka selbst einige Arien aus seinem Melodrama, das nach der Aufführung im September 1723 in Prag für ihn nicht mehr zu gebrauchen war, mittels leichter Textveränderungen in „Motetti“ umgewandelt hat, im einzelnen:

Melodrama (Z 175)

Nr. 3: Haec caeli est victoria

Nr. 15: Ave Deus recondite

Nr. 16: Proh, quae aeris in clementia
(Rezitativ und Arie)

Nr. 19: Reviresce, effloresce

Offertorium, Cantata, Motetto, Arie

Angelus Domini; Z 161/Inv. 283

Ave Deus recondite; Inv. 287 (Quelle nicht erhalten; im ZWV nicht berücksichtigt)

Proh! quos criminis in clementia (Rez. und Arie); Z 172 / Inv. 387

Arie: Dormi nate, dormi Deus; im Motetto: O magnum mysterium; Z 171 / Inv. 388 (vgl. auch Inv. 290)

Es ist möglich, daß sich in Zelenkas Gesamtwerk auch noch weitere ähnliche Parodien finden.

Wie über den Eintrag der Arie „Angeli cementes“ kann man auch über einen zweiten Inventareintrag, der möglicherweise Hasse betrifft, nur Vermutungen äußern. Der Eintrag ist von Zelenka selbst geschrieben, er lautet (vgl. Faksimile in Dok., S. 33): „Variae [scl. claves, Tonarten]. Vesperae de Confessore [keine Angaben zur Besetzung] Haess. [allenfalls: Haass.] 57 [laufende Numerierung Zelenkas]“. Quellen, auf die dieser Eintrag hinweisen könnte, waren nicht zu finden. Zu einer Bekennervesper gehören die Psalmen 109 bis 112 und 116. In Dresden finden sich einige dieser Psalmen in Vertonungen Hasses, doch verweist keine dieser Partituren auf eine Benutzung durch Zelenka.

Die Namensform „Haess.“ oder „Haass.“ spricht im übrigen nicht dagegen, daß Hasse gemeint sein könnte. In zeitgenössischen Dokumenten – etwa in Archivalien aus dem Dresdner Oberhofmarschallamt und in Briefen Pisendels – findet sich die Schreibung „Hass“ oder „Haß“ nicht selten (Belege bei Viertel, *Neue Dokumente*, S. 215 ff.). Zelenka und Hasse scheinen nicht verfeindet gewesen zu sein. Anders ließe sich kaum erklären, daß die einzige vollständige Partitur von Zelenkas *Litanei* Z 152 aus dem Jahre 1744 im Umkreis des Hasse-Nachlasses erhalten ist, der sich heute im Conservatorio Giuseppe Verdi in Mailand befindet. Diese Partitur ist eine Abschrift von Zelenkas Hauptkopisten Philipp Troyer mit autographen Zusätzen (vgl. oben, S. 93 f.). Hasse wurde vom Dresdner Hof bevorzugt, Zelenka eher benachteiligt. Einen persönlichen Vorwurf gegen Hasse konnte Zelenka daraus kaum ableiten.

Mit Tomaso Antonio INGEGNIERI (um 1671–1726, Lebensdaten nach Eitner V, S. 245; Zelenkas Inventar nennt ausdrücklich den Vornamen „Tomaso“) begegnet erneut ein Komponist aus Bologna.

Ingeniери publizierte 1719 in Bologna eine Sammlung von „*Psalmi vespertini pro totius anni festivitibus, duplici choro concinendi*“ (RISM I 60). Zelenkas Inventar verzeichnet den Vesperpsalm

Dixit Dominus (Ps. 109) B-Dur; SATB, 2 Ob ad lib, 2 VI, Va, Bc; *Mus. 1131-E-4 / Inv. 119*.

Der Psalm ist nach Art der konzertierenden Kirchenmusik um 1700 in selbständige Nummern gegliedert. Die Besetzung spricht dagegen, daß das Werk dem erwähnten Druck entnommen ist.

Cajetan KOLBERER (1668–1732; Eitner V, S. 411 gibt 1658 als Geburtsjahr) veröffentlichte zahlreiche Drucke, darunter als „*Partus secundus*“, als ‚Zweitgeburt‘, seine „*Introitus breves, ac faciles (...) per totum annum*“, Augsburg 1703 (RISM K 1310). Zelenka besaß aus dieser Sammlung die Introitusgesänge zum Fest Mariae Reinigung, zum Stephans- und Xaveriusfest (siehe Inv. 121 A, B, C). Erhalten ist nur die von Zelenka um die Mitte der 1720er Jahre geschriebene Partitur des Introitus

„In die Purificationis B: V: M:“: *Suscepimus Deus, misericordiam tuam*, „alte Tonart“ (gregorianischer c.f. im Baß); SATB, Baßstimme textiert und beziffert; *Mus. 2251-E-4 / Inv. 121 C*.

Nicht im Inventar verzeichnet sind drei

Miserere (Ps. 50) d-Moll, c-Moll und g-Moll; SATB Soli (jeweils nur kurze Passagen) und Coro, 2 Ob ad lib., 2 VI, Va, Bc; *Mus. 2251-E-1, E-2, E-3*.

Zelenka hat diese Stücke so stark bearbeitet, daß es Mühe macht, die für das Ausschreiben der Stimmen verbindliche Version im einzelnen zu erkennen. Von Kopistenhand steht auf dem Titelblatt des *Miserere* c-Moll (E-2) der Vermerk: „NB Nihil valet“, ‚taugt nichts‘, womit sowohl das Werk als auch die fast unleserlich gewordene Quelle gemeint sein dürfte.

Wir teilen den Beginn der Kleinen Doxologie, die im übrigen bei allen drei *Miserere* mitvertont ist, aus diesem Werk mit, verzichten dabei jedoch auf die von Zelenka ergänzten Instrumentalstimmen. Der Chorsatz weist einige Eingriffe Zelenkas auf, der Originaltext ist an solchen Stellen meist nicht mehr zu erkennen. Die merkwürdigen Takte 5 und 6 gehen zum Teil auf Eingriffe Zelenkas zurück, der den Alt insgesamt ergänzt und den Baß in T. 6 geändert hat. Die Stelle hat er dadurch aber wohl nicht gerettet.

Bsp. 17: KOLBERER, *Miserere* (Ps. 50) c-Moll, *Mus. 2251-E-2*; Gloria Patri

Zelenkas Schriftformen in den *Miserere*-Partituren deuten auf die späteren 1730er Jahre; der späte Zeitpunkt von Erwerb und Bearbeitung der Werke dürfte erklären, warum sie nicht mehr im Inventar verzeichnet wurden. Es ist erstaunlich, daß Zelenka sich mit solchen offenkundig auch in seinen Augen mangelhaften Werken überhaupt so viel Mühe machte. Der Umfang seiner Revisionen kommt stellenweise einer Neukomposition gleich. Das Urteil von Elizabeth Roche über den im Kloster Andechs wirkenden Kolberer dürfte durchaus nicht zu hart sein: „he lacked both imagination and technical skill“ (NGr X, S. 158).

Zu den Verlusten zu zählen ist der Psalm

Dixit Dominus (Ps. 109) D-Dur; *Inv. 207*

von Santo LAPIS. Der Komponist ist nachweisbar von 1725 bis 1765; laut NGr wurde 1738 in Prag seine Oper „*Tigrane*“ aufgeführt.

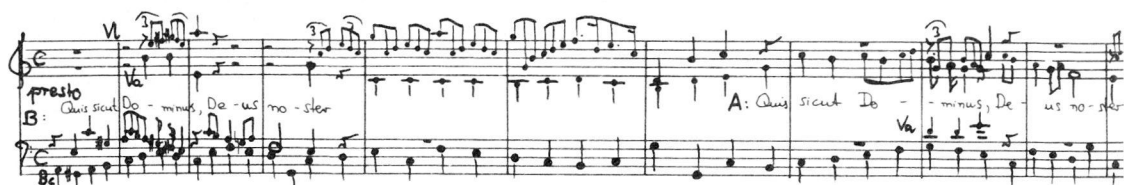
Nur wenig ist über Antonio NEGRI (nachweisbar 1714 in Wien) bekannt, von dem Zelenka zwei Psalmen besaß:

Laudate pueri (Ps. 112) F-Dur; SAB [soli], 2 Vl, Va, Bc; *Mus. 2883-D-1 / Inv. 129*;

Beatus vir (Ps. 111) F-Dur; SA [soli], 2 Vl, Va, Bc; *Mus. 2883-D-2 / Inv. 130*.

Von den zahlreichen Trägern des Namens „Negri“, die in den biographischen Nachschlagewerken verzeichnet sind, kommt allein der einzig bei Eitner (VII, S. 166) erwähnte „Antonio Negri“ in Betracht, der „in der Oper ‚L’Atenaide‘ von Ziani, Caldara und Conti mit dem 2. Akte vertreten“ war. Diese Aufführung fand 1714 in Wien statt. Lebensdaten und -umstände kennt auch Eitner nicht. Die Kompositionsweise der beiden recht ausgedehnten Psalmen in Zelenkas Sammlung entspricht durchaus dem Stil der ersten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts. Die Psalmen sind in zahlreiche selbstständige Nummern gegliedert. Die Violinen sind eigenständig geführt, ihr Anteil am Satz ist beträchtlich. Das folgende Beispiel aus Psalm 112 ist in seiner konventionellen Erfindung bezeichnend für die beiden Negri-Psalmen in Zelenkas Sammlung.

Bsp. 18: NEGRI, Laudate pueri (Ps. 112), *Mus. 2883-D-1*; Quis sicut Dominus



(Bužga gibt entgegen Zelenkas stets eindeutiger Schreibung an: „Neri, wahrscheinlich Negri, Antonio [1615–1666]“, *Musikinventar*, S. 205. Angesichts der Kompositionsweise von Negris Psalmen sind die genannten Lebensdaten mit Sicherheit unzutreffend.)

Mysteriös ist der Komponist NOVARI, von dem Zelenka etliche Werke besaß, darunter einen vollständigen Zyklus der Bekenner-Vesper:

Dixit Dominus (Ps. 109), C-Dur; SATB, 2 Vl, Va, Bc; Quelle nicht erhalten, Angaben nach dem Inventar; *Inv. 131*;

Confitebor (Ps. 110) a-Moll;

Beatus vir (Ps. 111) G-Dur; Besetzung jeweils SATB, 2 Ob ad lib., 2 Vl, Va [ad lib.], Bc; beide Psalmen notiert in *Mus. 3613-D-1 / Inv. 132, 133*.

Laudate pueri (Ps. 112) e-Moll; SAB [soli], 2 Vl, Va [ad lib.], Bc;

Laudate Dominum (Ps. 116) F-Dur; Coro SATB, 2 Ob ad lib., 2 Vl, Va [drei Takte notiert, danach „col Tenore“ und später „col Organo“], Bc; beide Psalmen notiert in *Mus. 3613-D-2 / Inv. 134, 135*;

Magnificat C-Dur; SATB, 2 Vl, Va, Bc; *Mus. 3613-E-1 / Inv. 136* (dort Angabe: „Oboe e Viole ad lib.“).

Es kommt hinzu eine weitere Vertonung des Psalms

Laudate pueri (Ps. 112) D-Dur; SATB Soli und Coro, 2 Vl, Va, Bc; *Mus. 3613-D-3*. Im Inventar ist dieses Werk nicht verzeichnet, wohl aber in dem 1735 angelegten Spezialkatalog „Psalmi varii“, fol. 8v., laufende Nr. 14 (vgl. Dok. Teil III, nach Nr. 65).

Schließlich besaß Zelenka noch die Marianische Schlußantiphon

Salve Regina D-Dur für vier Singstimmen „con stromenti e Basso continuo“; *Inv. 137*, die Quelle ist nicht erhalten.

Die Partitur des Magnificat hat Zelenka selbst geschrieben, lediglich der Text ist an einigen Stellen von Kopistenhand unterlegt. Zelenkas Schrift verweist die Quelle in die frühen 1720er Jahre. Am Ende der Magnificat-Partitur findet sich eine Buchstabenfolge, die sich so oder ähnlich auch in anderen von Zelenka geschriebenen Partituren, insbesondere auch bei seinen eigenen Werken, findet: „A: M: D: G: V: M: OO: SS: H: AAque PP: i: R:“, aufzulösen: „Ad Majorem Dei Gloriam, Virgini Mariae

Omnibus Sanctis Honor, Augustissimisque Principibus in Reverentia“ (vgl. dazu die umfassende Zusammenstellung in Dok. Teil III). Der Schluß des Vermerks bezieht sich auf den Kurfürsten und König August den Starken sowie das Kurprinzenpaar; er erweist den irdischen Dienstherren die gebotene Reverenz.

Wir teilen zwei Beispiele von Novari mit. Die Kleine Doxologie aus dem 111. Psalm ist an Einfachheit wohl kaum zu überbieten. Solche Schlichtheit ist für einen Teil des Repertoires durchaus bezeichnend; den gängigen Vorstellungen von „barocker Harmonik“ entsprechen diese simplen Klänge nicht.

Bsp. 19: NOVARI, Beatus vir (Ps. 111), Mus. 3613-D-1; Gloria Patri

Das Anfangsritornell des Satzes „Quia respexit humilitatem“ aus dem Magnificat, in dem nacheinander S, A, T und B solistisch hervortreten, ohne jedoch zusammenzutreffen, erinnert an Themen, wie sie etwa bei Caldara, aber auch in Zelenkas frühen Werken begegnen. Wer immer dieser „Novari“ gewesen sein mag: seine um 1720 entstandenen Werke in Zelenkas Sammlung zeigen, daß auch er zu den im neuesten italienischen Stil schreibenden Komponisten zu zählen ist.

Bsp. 20: NOVARI, Magnificat, Mus. 3613-E-1; Quia respexit

(Bužgas Angabe: „Novari, Ignati [tätig in Dresden]“, Musikinventar, S. 205, vermittelt den Eindruck, als sei Novaris Vorname bekannt. „Ignati“ ist jedoch richtig als „Ignoti“ zu lesen, und das meint: ‚Werk eines Unbekannten‘. Nachdem Zelenka erfahren hatte, daß die Werke von „Novari“ stammen, hat er die Angabe „Ignoti“ gestrichen und den Namen „Novari“ darübersetzt; vgl. Inventar S. 35 im Faksimile in Dok. Auch auf den Titelblättern der erhaltenen Quellen ist Zelenka so verfahren. Damit ist zugleich die Behauptung hinfällig, daß Novari in Dresden tätig gewesen sei.)

Wolfgang Reich hat auf drei im Inventar nicht verzeichnete Quellen aufmerksam gemacht, deren Titelblätter die Handschrift Zelenkas aufweisen. Den Komponisten der betreffenden Werke bezeichnet Zelenka als „S.[Signore] Novak“. Gemeint ist wohl Johann NOVAK (1706–1771). Es handelt sich um folgende Quellen:

„Motetto à 4. O! Sacrum convivium! de V: Sacramento“, B-Dur; SATB, 2 VI, Va, Bc; Mus. 3847-D-1;

Ave Regina coelorum, D-Dur; SATB, 2 Clarini, 2 VI, Va, Bc;

Ave Regina coelorum, Es-Dur; SATB, 2 VI, Va, Bc; beide Antiphonen als „Duplex Ave Regina à 4“ gemeinsam notiert in Mus. 3847-E-1;

Alma Redemptoris Mater, d-Moll; SATB, 2 VI, Va, Bc; Mus. 3847-E-2.

Die Schrift Zelenkas wie auch die Schrift des Kopisten Troyer, von dem der Notentext geschrieben wurde, deutet auf die Zeit um 1740. Dies würde zugleich das Fehlen der Werke im Inventar erklären.

Bsp. 21: NOVAK, O! sacrum convivium, Mus. 3847-D-1

[illegible]

Von Giuseppe Ottavio PITONI (1657–1743), dem in Rom tätigen Kirchenkomponisten, der vor allem durch sein reichhaltiges Schaffen auf dem Gebiet der a-cappella-Musik bekannt ist, verzeichnet Zelenkas Inventar zwei Vesperkompositionen. Bei den Werken handelt es sich um seltene Versuche Pitonis im modernen Stil:

Magnificat B-Dur; SATB, Ob ad lib. [laut Inventar], 2 Vl, Va ad lib. [laut Inventar; in der Partitur ist das Viola-System durchweg leer], Bc; *Mus. 2117-E-1 / Inv. 178*.

Domine ad adjuvandum, B-Dur; *Inv.* 179

ist in Dresden nicht mehr aufzufinden.

Der Venezianer Giovanni PORTA (um 1690–1755) wurde 1726 zum ‚maestro di coro‘ am Ospedale degli Incurabili in Venedig ernannt. „The duties of this important post were heavy, including teaching, conducting and composing (in 1729 alone he produced 32 motets and psalm settings)“ (Dennis Libby in NGr XV, S. 133). Im Mai 1738 erhielt er seine offizielle Bestallung als Hofkapellmeister in München. Zelenka besaß von ihm eine Psalmvertonung, die nicht im Inventar, sondern nur in dem von 1735 an geführten Verzeichnis „Psalmi varii“ (fol. 4r, Nr. 7; siehe Dok., Anhang 2) erwähnt ist. Die Quelle ist offenbar eine italienische Kopie; die Besetzungsangaben auf dem Titelblatt stammen von Zelenkas Hand:

Confitebor (Ps. 110) F-Dur; SA soli, 2 Ob ad lib. [im „Gloria Patri“ jedoch obligate Solo-Oboe], 2 Vl, Va, Bc; *Mus. 2243-D-3*.

Die Besetzung mit zwei solistischen Frauenstimmen deutet darauf, daß Porta diesen Psalm im Rahmen seiner Tätigkeit am Ospedale degli Incurabili, an dem später auch Johann Adolf Hasse wirkte, komponiert hat. Reizvoll ist der Umgang mit dem Text in der Kleinen Doxologie; Porta schafft hier eine einleuchtende Verknüpfung: „Sicut erat in principio et nunc et semper, et in saecula saeculorum: confitebor tibi, Domine, in toto corde meo.“

Johann Valentin RATHGEBER (1682–1750) hat insgesamt zwanzig Drucke (einige davon sind mehrteilig) mit geistlicher Musik publiziert. Er gehört damit zu den „einflußreichsten“ katholischen Kirchenkomponisten der ersten Jahrhunderthälfte (vgl. die gründliche Studie von Wilfried Dotzauer, *Die kirchenmusikalischen Werke Johann Valentin Rathgebers*, Diss. Erlangen 1976). Zelenka besaß von ihm zwei kleine Marianische Antiphonen:

Salve Regina, C-Dur; B solo, 2 Ob ad lib., 2 Vl, Va [von Zelenka in der Partitur ergänzt], Bc; Salve Regina, G-Dur; SS soli, 2 Vl, Va [von Zelenka in der Partitur ergänzt], Bc; beide Antiphonen gemeinsam notiert in *Mus. 2395-E-5 / Inv. 191, 192*.

Die Antiphonen stammen aus Rathgebers opus 5, „Harmonia Mariano-musica ... continens VI Litanias Lauretanis ... cum XV. antiphonis (etc.; Augsburg 1727; RISM R 300. Die Identifizierung wird ermöglicht durch die Übersicht bei Dotzauer, S. 258; dieser kennt die Quellen aus Zelenkas Besitz nicht, da sie zur Zeit der Anfertigung seiner Arbeit noch als Werke Zelenkas signiert waren). Zelenka hat die letzte Partiturseite der zweiten Antiphon vollständig selbst geschrieben; seine Schrift deutet auf die Zeit nach 1730.

Die

5 Duetti pro quadragesima für Sopran und Alt, *Inv. 205*

von Zelenkas Dresdner Kollegen Giovanni Alberto RISTORI (1692–1753) sind nicht mehr vorhanden. Curt Rudolf Mengelberg, Ristori, verzeichnet auf S. 149 insgesamt zehn „Duetti per la Quadragesima Soprano e Contralto col Organo“ und auf S. 150 „Listessi Duetti in 4 libri legati“. Nichts davon ist erhalten.

Nicht mehr nachzuweisen ist auch ein Psalm von Johann ROSENMÜLLER (um 1619–1684),

Beatus vir (Ps. 111) a-Moll; „Canto solo, VV: 2, Oboe 2 [zunächst: „ad libitum“, dann gestrichen und ersetzt durch:] Concertati“; *Inv. 206* (hiernach die Besetzungsangaben).

(Zelenkas Eintrag auf S. 38 des Inventars ist eindeutig zu lesen; vgl. Faksimile in Dok. Dennoch gibt Bužga an: „Raenmüller [den Namen geben die erwähnten und noch andere ältere Musiklexika nicht an]“, *Musikinventar*, S. 205.)

Ebenso verloren ist eine Antiphon von „ULICH“,

Salve Regina für „Sopr. solo. Violino e Traversa“, *Inv. 218* (hiernach die Besetzungsangaben).

Wahrscheinlich handelt es sich bei diesem Komponisten um einen Dresdner Musiker. In den HStCal wird 1729, 1732 und 1733 ein „Augustinus ULICK“ als Organist bei den Kapellknaben verzeichnet. Im Jahr 1733 wird aber auch in der „Königlichen Capelle und Cammer-Musique“ ein „Augustinus UHLICH“ erstmals erwähnt; er erscheint noch im HStCal 1753 (dem letzten von uns konsultierten Jahrgang). Die Schreibung des Namens wechselt, nicht selten begegnet die Form „Ulich“. Der Organist wird nach 1733 nicht mehr erwähnt, vielleicht handelt es sich nur um einen einzigen Musiker, der sich von den Kapellknaben in die Kapelle hochgedient hat.

Archivalische Ermittlungen von Zdenka Pilková haben ergeben, daß Zelenka am 14. Januar 1734 als Trauzeuge bei der Hochzeit von „Augustinus Uhlig königl. Camer Musicus et Virgo Joanna Catharina Ziegerin, Dresdensis“ fungiert hat. Es liegt nahe, zwischen Zelenka und Uhlig (Ulich) ein Lehrer-Schüler-Verhältnis zu vermuten.

Francesco Antonio URIO (um 1630 – um 1719), ein komponierender Franziskanerpater, ist heute noch dadurch bekannt, daß Georg Friedrich Händel ein Te Deum von seiner Arbeit abgeschrieben und verwertet hat (vgl. Händel, Chrysander-Ausgabe, Supplement, Band II). Urio war in Zelenkas Repertoire vertreten mit einem

Beatus vir (Ps. 111) C-Dur; SATB, 2 Vl, Va, Bc; *Mus. 2141-D-1 / Inv. 219*.

Die Besetzung des Werkes spricht dagegen, daß es Urios Druck „Salmi concertati a tre voci con violini a beneplacito, opera seconda“, Bologna 1697 (RISM U 107) entnommen sein könnte.

Die Antiphon von Giuseppe VIGNATI (gestorben um 1768) ist im Inventar (S. 48) als Werk für vier statt fünf Singstimmen verzeichnet; im folgenden wird die richtige Besetzung genannt:

Salve Regina, a-Moll; SSATB, Vl unisoni, Va, Bc; *Mus. 2246-D-1 / Inv. 220*.

Der Fehler rührt her vom Titelblatt der Quelle: „Salve Regina à 4 [!] 2 Canti. A. T. B. Violini unisoni, Viola concertato [sic] col Organo“; von Zelenkas Hand stammt nur die Nr. 12 auf dem Titelblatt, der Rest wurde vom Kopisten des Notentextes geschrieben.

Daß das Werk im Inventar unter Nr. 3 verzeichnet ist, sei angemerkt. Die Diskrepanz zu der von Zelenka auf dem Titelblatt angegebenen Nummer deutet darauf, daß in der Zeit wohl um 1740 die Ordnung der Musikalien im Archiv der Kapelle geändert wurde. Vielleicht hat Zelenka deshalb auch sein Inventar nicht mehr kontinuierlich geführt: als Findbuch wäre es unter dieser Annahme überholt gewesen.

Zelenkas Inventar verzeichnet ein

Salve Regina, B-Dur; „Soprano solo. Violino e Oboe sola“

von „VILLICUS“. Trotz abweichender Tonart dürfte mit diesem Hinweis gemeint sein das

Salve Regina, F-Dur; S solo, Ob solo, Vl solo, Va, Bc; *Mus. 2820-E-1 / Inv. 221*.

Wir teilen den Beginn dieses Stückes, das von einer eher konventionellen Erfindungsgabe des Komponisten Villicus zeugt, im folgenden Beispiel mit.

Eitner (X, S. 91) erwähnt im Artikel „Villicus“ weder Vornamen noch Lebensumstände noch andere als die Dresdner Quellen: „Das Archiv der kathol. Kirche in Dresden besitzt im Ms.: 2 Salve regina (...). – Ferner ein Sub tuum praesidium (...). – Miserere (...).“ Alle genannten Werke sind heute noch vorhanden; sie stammen aus dem Besitz Zelenkas, sind jedoch mit Ausnahme des oben erwähnten Salve Regina in F-dur im Inventar nicht verzeichnet:

Salve Regina, G-dur; S solo, „Violino, Traversa e Basso continuo di S: V:“ [so das von Zelenka geschriebene Tbl. der Partitur]; Mus. 2820-E-2 (Partitur), E-2a (Stimmen);

Sub tuum praesidium, B-Dur; SATB, 2 Ob ad lib., 2 Vl, Va, Bc; Mus. 2820-E-3 (Stimmen; Autorenangabe auf dem von Zelenka geschriebenen Tbl.: „di S: V:“);

Miserere (Ps. 50) g-Moll; „à 4 [SATB], Violini 2, Oboe 2 NB Concertante Oboe 1^{mo} [aus der Partitur nicht ersichtlich], Viola e Basso Continuo del S: Villicus“ (so das Tbl. von Zelenkas Hand); Mus. 2820-D-1.

Näheres über diesen Komponisten ist anscheinend nicht bekannt. In Graz erschien 1723 ein Druck mit einigen Werken des Villicus; diesem Druck ist der in Dresdner Quellen nirgends erwähnte Vorname zu entnehmen. Wir zitieren den merkwürdigen Titel nach RISM V 1573 (dort auch die Ergänzungen in eckigen Klammern):

„VILICUS Balthasar. Bieblicher [!] Ehren Klang [S, vl I, vl II, org] Eine Auss Zehen Musicalischen Arien [lateinischer Text] Vollkommne Übereinstimmung oder: Erstklänge [!] der Zehenden Dem Grossen Blut-Zeigen Christi und Priester Heiligen Joanni von Nepomuk ... Opus Tertium.“; ein Exemplar dieses Druckes ist erhalten in Bratislava, Okresný archív (Konkordanzen wären allenfalls für die beiden Salve Regina zu suchen; Incipits finden sich oben und in Dok. Teil I). Worauf sich die Zuschreibung der Dresdner Quellen mit Autorenvermerk „di S: V:“ an Villicus gründet, ist mir nicht bekannt. Da sie bereits vor Eitners Zeit, also spätestens in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vorgenommen worden sein muß, könnte sie sich auf mittlerweile verlorenes Quellenmaterial gestützt haben. (Bužga, Musikinventar, S. 205, schreibt: „Willicus, Balthasar [tätig in der 1. Hälfte des 18. Jh. in Dresden und Warschau]“; eine Quelle für diese Angaben nennt er nicht.)

In Zelenkas Repertoire befanden sich drei Werke von Antonio VIVALDI (1678–1741). Nicht mehr erhalten ist die Dresdner Quelle mit dem Magnificat g-Moll (Tonartangabe nur im Verzeichnis „Psalmi varii“, nicht im Inv.; die Quelle enthielt sicher das im Ryom-Verzeichnis [RV] unter 610 aufgeführte Werk). Erhalten sind dagegen zwei „Motetti“ Vivaldis:

In turbato mare irato, G-Dur; S solo, 2 Ob [so das Inv., nicht aber die Quelle selbst], 2 Vl, Va, Bc; Mus. 2389-E-2 / Inv. 223 (RV 627);

Sum in medio tempestatum, F-Dur; S solo; 2 Ob [wie oben], 2 Vl, Va, Bc; Mus. 2389-E-1 / Inv. 224 (RV 632).

Beide Quellen sind weitgehend von Vivaldi selbst geschrieben (RV 627 und 632: „Teilautographen“). Da über eine persönliche Bekanntschaft zwischen Zelenka und Vivaldi nichts bekannt ist, wird man sie nicht ohne weiteres aus der Existenz dieser Quellen in Zelenkas Sammlung ableiten. Wahrscheinlicher ist hier die Vermittlung durch Pisendel, der sowohl mit Vivaldi als auch mit Zelenka in gutem Einvernehmen stand.

All: non molto
Molto a Cant. solo con Organ.

The image shows a page of handwritten musical notation on ten staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The paper is aged and stained. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is written in a cursive, handwritten style. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is written in a cursive, handwritten style. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is written in a cursive, handwritten style.

Das nicht mehr auffindbare

Requiem et Agnus; *Inv.* 225

von Nikolas Franz Xaver WENTZEL (auch WENTZELY, WENZEL; um 1643–1722) könnte aus Wentzels Druck „Flores verni seu missae V. cum missa de requiem ...“, Prag 1700 (RISM W 794) entnommen worden sein. Wentzel war in verschiedenen einflußreichen Stellungen in der Prager Kirchenmusik tätig. Adrienne Simpson bezeichnet seine Stellung am Prager Veitsdom (seit 1688) als „the most influential musical appointment in the Czech ecclesiastical hierarchy“ (NGr XX, S. 342).

Verloren ist auch die einzige Komposition von Gregor Joseph WERNER (1693–1766), die Zelenka im Hofgottesdienst verwendete, das Canticum

Benedictus Dominus Deus Israel, g-Moll; SATB, stromenti ad lib.; *Inv.* 226.

Das Inventar nennt lediglich den Namen „Werner“, doch kommt unter den verschiedenen bekannten Trägern dieses Nachnamens nur der genannte, am Esterhazyschen Hof in Eisenstadt wirkende Musiker in Frage.

Ebenfalls verloren ist das

Salve Regina, d-Moll; SATB, stromenti, Bc; *Inv.* 277

des böhmischen Komponisten Jan ZACH (1699–1773).

Die Marianischen Antiphonen des bayerischen Benediktinerpaters Gallus ZEILER (1705–1755) waren zu ihrer Zeit offenbar sehr beliebt. In Dresden ist unter der Signatur Mus. 3158-E-1 das komplette Stimmenmaterial von insgesamt 16 Antiphonen erhalten. Es handelt sich dabei um jeweils vier Vertonungen der vier Marianischen Antiphonen:

Alma Redemptoris Mater, Ave Regina coelorum, Regina coeli laetare, Salve Regina.

Sämtliche Vertonungen sind für eine solistische Vokalstimme geschrieben; alle vier Antiphonen sind für S solo, A solo, T solo und B solo (in dieser Reihenfolge) und jeweils 2 Ob ad lib., 2 Vl, Va und Bc gesetzt.

Neben dem Aufführungsmaterial sind insgesamt vierzehn Partituren dieser Stücke erhalten, es fehlen zwei Partituren von Vertonungen des Salve Regina. Die Signaturen der Partituren lauten Mus. 3158-E-2 bis E-14 und E-16 (genauere Angaben in Dok. Teil I, *Inv.* 228–241).

Die Dresdner Quellen enthalten das gesamte Repertoire des im Jahre 1734 zu Augsburg erschienenen Druckes „Cithara Mariana sedecim antiphonis seu totidem fidibus Virgineae Deiparentis laudes concinne resonantibus animata“ (RISM Z 116), zu übersetzen etwa so: ‚Marianische Zither, beseelt von 16 Antiphonen oder ebensovielen Saitenspielen, die die Lobpreisungen der jungfräulichen Gottgebälerin mit Wohlklang erschallen lassen‘. (Für den Vergleich der Incipits mit dem einzigen vollständig erhaltenen Exemplar des Druckes danke ich Frau Dr. Salzbrunn von der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg.)

Dennoch sind die Dresdner Quellen wohl keine Abschriften nach dem Druck. Denn auf dem Titelblatt des Aufführungsmaterials E-1 steht der Anschaffungsvermerk: „comparatae 1732“. Die Stücke müssen demnach schon vor der Drucklegung im Umlauf gewesen sein.

Das von Elizabeth Roche mitgeteilte Urteil eines Zeitgenossen, für den Zeiler „the best church composer of his generation“ war (NGr XX, S. 658), mag man für übertrieben halten. Doch hat man Zeiler anscheinend auch in Dresden geschätzt; auf dem Titelblatt der „16 Antiphonae“ E-1 steht, wahrscheinlich von Zelenkas Hand, das doppelt unterstrichene Prädikat „Bonae“.

Abb. 9: Antonio Vivaldi, Motetto „Sum in medio tempestatum“ (RV 632); Mus. 2389-E-1 (Autograph Vivaldi), S. 1. Partituranordnung: VI/(Ob) I, VI/(Ob) II, Va, S (leer), Bc; zwei Akkoladen.

Abschließend sei zitiert der Beginn des Regina coeli, C-Dur, für Tenore solo, 2 Vl, Va und Bc. Das Beispiel veranschaulicht Zeilers einfache, dabei stets gefällige und flüssige Schreibart.

Bsp. 23: ZEILER, Regina coeli, Mus. 3158-E-13

Die Beiträge derjenigen Komponisten, die in Zelenkas Repertoire nicht mit Messen vertreten waren, bestehen in erster Linie aus Psalmen und Marianischen Antiphonen. Sie verweisen damit auf den zweiten wichtigen Bereich der katholischen Kirchenmusik neben der Messe: auf die Vesper und die anschließend gefeierte Komplet.

Unter den Komponisten finden sich etliche Namenlose.¹ Die Werke, die hier nur kurz charakterisiert werden konnten, sind durchweg als Gebrauchsmusik anzusprechen. Diese Stücke streben zunächst nicht nach Einzigartigkeit; sie bemühen sich vielmehr darum, im Rahmen der gottesdienstlichen Handlung, für die sie zunächst geschaffen sind, „verständlich“ zu sein. Sie greifen deshalb zurück auf ein allgemein akzeptiertes musikalisches Idiom, das sich mit den Jahrzehnten ändert, ohne deshalb gleich unverständlich zu werden. Man konnte um 1730 auch noch Psalmen aus dem späten 17. Jahrhundert aufführen (kaum aber Messen aus dieser Zeit). Die Musik bewegt sich stets auf einer mittleren Stilebene; Extreme werden gemieden oder allenfalls gelegentlich berührt (wie etwa in J. C. F. Fischers Psalmen und Magnificat).

Doch bewegt sich auch Gebrauchsmusik zwischen den Polen des Langweiligen und des Reizvollen. Der Historiker muß sich zunächst ein Gesamtbild machen, die Praxis aber muß nicht jeden der in den vorangehenden Abschnitten genannten Komponisten „wiederentdecken“. Die Frage, wo hier Grenzen zu ziehen sind, kann man erst dann sinnvoll behandeln, wenn das durchschnittliche Niveau einer Zeit zumindest in Umrissen erkennbar ist. Daß es aber Grenzen gibt und geben muß, zeigen schon die Zeitgenossen, denen man gemeinhin in diesem Bereich wenig Urteilsfähigkeit zutraut: manche Stücke waren eben „gut“, andere dagegen „taugen nichts“.

¹ Beiläufig sei hier hingewiesen auf das „Verzeichnus [sic] der Musicalischen Büchern/ welche bey Johann Jacob Lotter/Buchdrucker und Handlern in Augspurg/ zu haben sind“, das sich in der zweiten Auflage von Rathgebers „Octava Musica“ aus dem Jahre 1728 (1. Auflage 1721) in den Stimmen Organo und Violoncello findet (siehe Johann Valentin Rathgeber, Missa „Suavis est Dominus“ op. 1, Nr. 3, hg. von Wilfried DOTZAUER, Stuttgart 1987 [Carus-Verlag], Abb. 4). Lotter verlegte oder vertrieb zu dieser Zeit u. a. Werke von Bassani, Bernabei, Fischer (darunter die Vespere op. III), Kolberer (darunter die „Introitus Breves ac Faciles“), Rathgeber (darunter die Litaneien und Marianischen Antiphonen op. 5), Teller und Balth. Willicus (Arien des Hl. Nepomuk). Vgl. auch das Verzeichnis aus dem Jahr 1725 bei Hans RHEINFURTH, Der Musikverlag Lotter in Augspurg (ca. 1719–1854), (Diss. Münster 1976) Tutzing 1977 (Musikbibliographische Arbeiten, hg. von R. ELVERS, Band 3), S. 47. Im Musikalienhandel waren also auch (oder: gerade) solche Komponisten vertreten, über die die Zeit hinweggegangen ist.

b. Die Messen aus Zelenkas Inventar

Zelenka hat mit der Inventarisierung der Werke, die er in Partitur oder Aufführungsmaterial besaß, am 17. Januar 1726 begonnen. Es ist nicht sicher, daß er sich bei jedem einzelnen Werk noch genau an den Zeitpunkt des Erwerbs erinnern konnte. Die ersten Messeneinträge sind daher nur unter Vorbehalt im Sinne einer relativen Chronologie zu verstehen. Diese Unsicherheit fällt jedoch kaum ins Gewicht: zum einen sind lediglich elf Messeneinträge davon betroffen, zum anderen sind die meisten dieser Messen aufgrund anderer Kriterien datierbar.

Die vier Palestrina-Messen stehen in dem 1717 kopierten „Liber III“ der Kollektaneen. Das Titelblatt von Benevolis vierchöriger Messe trägt den von Zelenka selbst geschriebenen Vermerk: „à Zelenka Music: [Musicien] de S. M. le Roy de Pologne Electeur de Saxe. 1719.“. Die heute nicht mehr auffindbare Kopie von Fuxens *Missa Canonica* ist bei Köchel noch beschrieben; Zelenkas Abschrift war datiert mit einem für Zelenka typischen Vermerk: „Laus Deo et omnibus Sanctis ejus, Dresdae 18. Oct. 1719“ (siehe Ludwig Ritter von Köchel, Johann Josef Fux, Wien 1872, Faksimile-Nachdruck Hildesheim-New York 1974, Thematisches Verzeichnis K. 7, Beilage X, S. 12). Die Messe war wohl im Gefolge Maria Josephas und des Kurprinzen nach Dresden gelangt. Da Zelenka das Werk in Dresden und nicht, wie man zunächst wohl vermutet hätte, noch in Wien während seines Studienaufenthalts kopiert hat, verbieten sich bloße Spekulationen über die Provenienz der Dresdner Quellen von selbst. Allein sorgfältige philologische Arbeit könnte hier weiterführen. Die *Missa quadragesimalis* von Reutter d. Ä. ist von Zelenka selbst geschrieben. Die Schriftformen erinnern an die autographen Abschnitte in den Kollektaneen; möglicherweise handelt es sich hier um eines der wenigen Werke, die Zelenka neben den Kollektaneen aus Wien mitgebracht hat. Datiert ist schließlich noch Zelenkas eigene *Missa Fidei* (25. November 1725); die verschollene *Missa Spei* Zelenkas entstand wohl im Jahre 1724 in Dresden (vgl. Schulz, Zelenka, S. 16).

In Zelenkas Sammlung befanden sich im Januar 1726 anscheinend nur einige a-cappella-Messen, eine wohl unbrauchbare, da zu groß besetzte Messe – den Benevoli-Eintrag im Inventar hat Zelenka selbst getilgt – sowie zwei typische „Wiener Messen“ von Fux. Es fehlten noch die großen modernen Messen italienischer Prägung mit ihren lang ausgeführten Arien, ihren konzertanten Chorsätzen und Fugen. Dies mag darin begründet sein, daß Zelenka auch Anfang 1726 noch ganz der Untergebene des Kapellmeisters Heinichen war. Erst mit dessen fortschreitender Krankheit rückte er mehr in den Vordergrund. Mit dem zwölften Eintrag (in der Liste Nr. 7) beginnt die Verzeichnung von Werken, die nach dem 17. Januar 1726 angeschafft wurden. Von nun an läßt sich die Messenrubrik des Inventars als chronologische Liste lesen. Fixpunkte bilden Zelenkas eigene, stets datierbare Messen. Gelegentlich hat Zelenka auch den Zeitpunkt seiner Bearbeitung einer fremden Messe genannt.

Das Inventar verzeichnet etwa 85 Messen. Eine genaue Zahl läßt sich kaum angeben, weil manche Einträge überklebt, andere ausgestrichen sind. Hinzu kommt das Problem der Doppelverzeichnungen, die zuweilen sicher nachzuweisen sind, zuweilen aber aufgrund der unvollständigen Angaben Zelenkas nur vermutet werden können. Die laufende Numerierung des Inventars reicht von 1 bis 68, doch weisen nicht alle Einträge eine eigene Nummer auf (so die vier Palestrina-Messen zwischen Nr. 6 und 7).

In der folgenden Liste sind die Messeneinträge des Inventars zusammengestellt. Zelenkas Angaben zu Tonart und Besetzung wurden an den Quellen überprüft, deren Signaturen, soweit sie zu ermitteln waren, ebenfalls mitgeteilt werden. Häufig gibt Zelenka die Besetzung nur unvollständig an; dabei läßt er nicht allein lediglich verstärkende Instrumente, sondern gelegentlich auch konzertierende Instrumente unerwähnt. Bei Zelenkas eigenen Messen geben wir nur den Titel und gegebenenfalls die Datumsvermerke an; im übrigen sei auf das ZWV, die Zelenka-Dokumentation sowie den Abschnitt zur Schaffenschronologie in der vorliegenden Arbeit (III.B.) verwiesen.

Im Gegensatz zu den kleineren Kirchenwerken werden die Messen nicht nach dem Komponisten- und Werkregister in Dok. Teil I (Sigue: Inv.) zitiert, sondern ausschließlich nach den Nummern der folgenden Liste, die zugleich chronologischen Informationswert haben. Die entsprechenden Inv.-Nummern lassen sich über den Namen des jeweiligen Komponisten leicht ermitteln. Die Numerierung der folgenden Liste stimmt überein mit Zelenkas eigener Zählung im Inventar (vgl. Faks. in Dok. und die Kommentare zur Doppelverzeichnung in der Quellenbeschreibung ebd.). Die Angaben zu den

einzelnen Werken gehen nicht selten über das Inventar hinaus; sie wurden nach den Quellen vervollständigt.

Liste der Messen nach Zelenkas Inventar

1. FUX: *Missa primitiva* C-Dur (K. 26);
SATB, 4 Tr, Timp, 2 VI, 2 Ve rip. [Tbl.: ad lib.], Bc;
Mus. 2130-D-2
2. REUTTER (d. Ä.): *Missa quadragesimalis* g-Moll;
SATB, senza stromenti, bezifferter Baß;
Mus. 2979-D-9
3. ZELENKA: *Missa Fidei* (Z 6); 25. Nov. 1725
4. ZELENKA: *Missa Spei* (Z 5); verschollen; 1724
5. FUX: *Missa Canonica* (K. 7);
Dresdner Quelle verschollen;
Kopie von Zelenka datiert (laut Köchel): 18. Okt. 1719
- (6.) BENEVOLI: *Missa In diluvio aquarum multarum*;
4 Cori reali;
Mus. 1705-D-1; Inventareintrag gestrichen;
von Zelenka erworben im Jahre 1719
6. ZELENKA: *Missa Theophorica* (vgl. ZWV Anhang 2);
2 Cori; verschollen
- Ohne Numerierung:
PALESTRINA: *Missa sine nomine* (GA XI, 1);
Missa ad Fugam (GA XI, 57);
Missa Ad coenam Agni providi (GA X, 105);
Missa Papae Marcelli (GA XI, 128);
alle vier Messen sind enthalten im dritten Buch von Zelenkas Kollektaneen, *Mus. 1-B-98*;
kopiert im Jahre 1717
7. ZELENKA: *Missa Paschalis* (Z 7); 30. März, 11. April 1726
8. ZELENKA: *Missa Nativitatis* (Z 8); 16., 20. und 23. Dez. 1726
9. ZELENKA: *Missa Corporis Dominici* (Z 9);
Autograph verschollen
10. CALDARA: *Missa Providentiae* d-Moll;
SATB, 2 VI, Va, Bc (Zelenka läßt 2 Oboen mitgehen, deren Führung er in der Partitur mit
Hinweisen wie „Tutti“ oder „senza Oboe“ bei den Violinstimmen angibt. Dies gilt grund-
sätzlich auch für andere Messen, bei denen das Inventar keine Oboen nennt);
Mus. 2170-D-7.
Das Credo dieser Messe stammt von Zelenka (Z 31); Sanctus und Agnus Dei wurden durch
Parodie aus Kyrie und Gloria gewonnen („gestreckte Messe“).
11. DURANTE: *Missa Modestiae* B-Dur, sine Credo;
5v.: SSATB, 2 VI, Va, Bc;
ursprünglich nur Kyrie und Gloria; Sanctus und Agnus Dei wurden durch Parodie aus Ky-
rie und Gloria gewonnen („gestreckte Messe“).
Mus. 2397-D-10
12. MANCINI: *Missa Temperantiae* D-Dur;
SATB, 2 Tr, (später ergänzt: Timp), 2 VI, Va, Vc concertato, Bc;
ursprünglich nur Kyrie und Gloria; Sanctus und Agnus Dei wurden durch Parodie ergänzt
(„gestreckte Messe“); Credo fehlt.
Mus. 2203-D-2
13. A. SCARLATTI: *Missa Magnanimitatis* D-Dur, sine Credo;
5v.: SSATB, 2 Corni da caccia, 2 VI, Va, Vc concertato, Bc;
Quelle nicht erhalten; bereits im Inventar Vermerk „manca“.
14. FUX: *Missa Fiduciae* d-Moll (K. 15);
SATB, 2 Ob ad lib., 2 VI, 2 Ve, Bc;
Mus. 2130-D-1
15. REINHARDT: *Missa Vita hominis brevis est* G-Dur;
SATB, 2 Ob ad lib., 2 VI, 2 Ve, Bc;
Mus. 2793-D-2
16. ZELENKA: *Missa Charitatis* (Z 10)
17. ZELENKA: *Missa Sancti Spiritus* (Z 4); 1723 (später stark bearbeitet)

18. CALDARA: *Missa Divi Xaverii* C-Dur;
SATB, 2 Tr (ex C et F), 2 Ob, 2 Vl, 2 Ve, Bc;
ursprünglich nur Gloria; Sanctus und Agnus Dei wurden durch Parodie erzeugt („gestreckte Messe“). Laut Inventar hat Zelenka selbst ein Kyrie zu Caldaras Gloria ergänzt; dieses Kyrie ist verschollen.
Mus. 2170-D-9
- (19.) CALDARA: *Missa S. Caroli Borromei*;
SATB, 2 Tr, Timp, 2 Vl, Va, Bc;
Quelle verschollen; Inventareintrag überklebt mit
19. REUTTER: *Missa Suscipe deprecationem nostram* c-Moll;
SATB, 2 Vl, 2 Ve, Bc;
Mus. 2979-D-8
20. CALDARA: *Missa Intende in adiutorium meum* D-Dur;
SATB, Tr, 2 Vl, 2 Ve, Bc;
ursprünglich nur Gloria; Sanctus und Agnus Dei wurden durch Parodie ergänzt („gestreckte Messe“). Laut Inventar hat Zelenka selbst ein Kyrie ergänzt; dieses Kyrie ist verschollen.
Mus. 2170-D-10
21. ZELENKA: *Missa Sanctae Caeciliae* (Z 1); vor 1712 (später stark bearbeitet)
22. ZELENKA: *Missa Corporis Domini* (Z 3); Schrifttyp um 1719
23. CALDARA: *Missa brevis Vix orimur, morimur* D-Dur;
SATB, 2 Vl, 2 Ve, Bc. Zelenka hat in verschiedenen Bearbeitungsstadien die folgenden Instrumente ergänzt: 2 Oboen, die die Violinen verdoppeln; 2 Tr, Timp (der Trompetenchor ist auf dem Tbl. als „ad lib.“ bezeichnet); an einigen Stellen schließlich: 3 Tr, Timp, 2 Corni da caccia.
Mus. 2170-D-13
24. REICHENAUER: *Missa S. Petri Apostolorum Principis* e-Moll;
SATB, 2 Vl, Va ad lib., Bc;
Mus. 2494-D-1
25. CONTINI: *Missa S. Caroli Borromei* C-Dur;
6v.: SSATBB, 2 Tr, Timp, 2 Vl, Va, Bc;
Quelle verschollen (*Mus. 2367-D-1* stammt aus Heinichens Beständen; die Besetzung dieser Messe stimmt nicht mit den Angaben in Zelenkas Inventar überein).
26. ZELENKA: *Missa Circumcisionis Domini* (Z 11); 24. Dez., 28. Dez. 1728
27. OETTL: *Missa S. Gertrudis* F-Dur;
SATB, 2 Vl, Va, Bc;
Mus. 2245-D-1
28. CALDARA: *Missa Mundata est lepra ejus* a-Moll;
(„si verum est“) SATB, 2 Vl, Va, Bc;
Mus. 2170-D-12
29. PALESTRINA: *Missa Iste Confessor*;
SATB (im Agnus Dei SATTB); „Partitura habetur in Tomo Missarum Pr[a]enestini“ (vgl. oben Abschnitt III.C.1.a.).
Mus. 997-D-12
30. LOTTI: *Missa Sapientiae*, nur Kyrie (g-Moll) und Gloria (G-Dur);
SATB (Kyrie) / 5v.: SSATB (Gloria; im „Qui tollis ... miserere“ 6v.: SSATTB), Tr, 2 Ob, 2 Vl, 2 Ve, Bc;
Mus. 2159-D-4
31. OETTL: *Missa Gloriam* C-Dur;
SATB, 4 Tr, Timp, 2 Vl, Ve overo Tromboni, Bc;
verschollen
32. CONTINI: *Missa Mirabilium Dei* g-Moll;
SATB, Ob ad lib., 2 Vl, Va, Va da gamba, Vc, Bc;
Mus. 2367-D-2
33. LOTTI: *Missa S. Brunonis* d-Moll / D-Dur;
verschollen
34. CALDARA: *Missa Matris Dolorosae* h-Moll;
SATB, 2 Vl, 2 Ve ò Tromboni, Vc e Fg concertati, Bc;
Mus. 2170-D-4
35. ZELENKA: *Missa Sancti Xaverii* (Tbl.: „Divi Xaverii“; Z 12); 3. Sept., 26. Nov. 1729
36. ZELENKA: *Missa Gratias agimus tibi* (Z 13); 5. Okt. 1730
37. CALDARA: *Missa Quia Mihi et Tibi* A-Dur;
SATB, 2 Vl, Va, Bc;
Mus. 2170-D-14 (Stimmen)

- (38.) FASCH: *Missa sine nomine*;
SATB, 3 Ob, 2 Vl, Va, Bc;
verschollen; Inventareintrag überklebt mit
38. EBERLIN: *Missa*;
SATB, con stromenti;
verschollen
- (39.) BIONI: *Missa Delicta juventutis meae ne memineris, Domine*;
SATB, 2 Ob ad lib., 2 Vl, Va, Bc;
verschollen; Inventareintrag überklebt mit
39. BREUNICH: *Missa*;
SATB, con stromenti;
verschollen
40. SARRI: *Missa Adjutorium nostrum in nomine Domini* D-Dur;
5v.: SSATB, Tr, 2 Ob, 2 Vl, Va, Bc;
das Inventar nannte zunächst „Lotti“ als Autor; ursprünglich nur Kyrie und Gloria; Sanctus und Agnus Dei hat Zelenka durch Parodie gewonnen („gestreckte Messe“); Quelle: *Mus. 2358-D-42*.
Italienische Vorlage zu Kyrie und Gloria (unbearbeitet):
Mus. 2356-D-1
41. SARRI: *Missa Divi Nepomuceni* G-Dur; nur Kyrie und Gloria;
5v.: SSATB, Tr sola, 2 Vl, Va, Vc, Bc;
Mus. 2356-D-2
42. ZELENKA: *Missa Sancti Josephi* (Z 14);
(43.) ZELENKA: *Missa Eucharistica*;
Eintrag gestrichen; unter Nr. 47 endgültig verzeichnet.
vermutlich März 1732 (1733)
43. LOTTI: *Missa Vide Domine laborem meum*, nur Kyrie (e-Moll) und Gloria (D-Dur);
Kyrie: 13v.: SSATB (Coro I), SSATB (Coro II), ATB („Balchetto“), Ob, 2 Vl, 2 Ve, Bc;
Gloria: zumeist 5v.: SSATB (im „Domine Fili“ 8st. Chor: SSAATTBB), Tr sola, Ob, 2 Vl, 2 Ve, Bc;
Mus. 2159-D-6 (Kopie von Troyer, ohne Bearbeitungsspuren; vgl. Besetzung!)
44. ZELENKA: *Missa Purificationis B. M. V.* (Z 16);
14.–23. Aug. 1733
45. PALESTRINA: *Missa* (keine weiteren Angaben);
SATB
46. PALESTRINA: *Missa* (keine weiteren Angaben);
SATB
47. ZELENKA: *Missa Eucharistica* (Z 15);
1733
48. BREUNICH: *Missa*;
SATB; verschollen
49. BREUNICH: *Missa*;
SATB; verschollen
50. TELLER: *Missa*;
SATB; verschollen
51. TELLER: *Missa* D-Dur;
SATB; verschollen
52. OETTL: *Missa Sancti Spiritus* C-Dur;
SATB, 2 Tr, Timp, 2 Ob ad lib., 2 Vl, Va, Bc;
Mus. 2245-D-2
53. ZELENKA: *Missa Sanctissimae Trinitatis* (Z 17);
1. Nov. 1736
54. BALIANI: *Missa* A-Dur;
5v.: SSATB, 2 Ob, 2 Vl, Va, Vc concertato, Bc;
nur Kyrie, Gloria, Sanctus und Agnus Dei. Im Sanctus und Agnus Dei hoher Schriftanteil Zelenkas; dabei Anleihen bei der musikalischen Substanz des Kyrie I;
Mus. 2243-D-1
Zelenkas Revision: April 1739
55. BIONI: *Missa* D-Dur;
SATB, 2 Vl, Bc; Systeme für 2 Ob und Va sind in der Partitur vorbereitet, aber nicht beschrieben.
Mus. 2498-D-1
56. CALDARA: *Missa dicta Reformata* g-Moll;
SATB, 2 Ob, 2 Vl, Va, Bc;
Mus. 2170-D-8
57. CALDARA: *Missa* F-Dur;
SATB, 2 Vl, Bc; Systeme für 2 Ob und Va sind in der Partitur vorbereitet, aber nicht beschrieben.
Mus. 2170-D-11

58. POPPE: *Missa Sancti Antonii Paduani* a-Moll;
SATB, 2 Ob ad lib., 2 Vl, Va, Bc;
Mus. 3610-D-1
59. REUTTER (d. J.): *Missa* D-Dur;
SATB, 2 Tr, Timp (Trompetenchor ist ursprünglicher Bestandteil der Partitur; Zelenka ergänzt „ad lib.“), 2 Ob ad lib. (Hinweise zur Oboenführung von Zelenka ergänzt), 2 Vl, Va, Bc;
Mus. 2979-D-4 Zelenkas Revision: April 1739
60. REUTTER (d. J.): *Missa Immaculae Conceptionis B. V. M.* C-Dur;
SATB, 2 Tr, Timp, 2 Vl, Va, Bc;
Mus. 2979-D-3
61. REINHARDT: *Missa Dominicalis* C-Dur;
2 Tr, Timp (Trompetenchor ist ursprünglicher Bestandteil der Partitur; Zelenka ergänzt „ad lib.“), 2 Ob (Hinweise zur Oboenführung von Zelenka ergänzt), 2 Vl, Va, Bc;
Mus. 2793-D-1 Zelenkas Revision: 1738
62. POPPE: *Missa Ne projicias me*;
verschollen
63. REICHENAUER: *Missa non tota* C-Dur; nur Kyrie und Gloria;
SATB, 2 Tr, Timp, 2 Vl, Va, Bc;
Mus. 2494-D-2
- Die Inventareinträge Nr. 64–67 hat ein Kopist geschrieben, Nr. 68 zeigt wieder die Handschrift Zelenkas.
64. MANCINI: (keine weiteren Angaben); wohl *Mus. 2203-D-3*;
die Quelle ist weitgehend zerstört und zur Zeit nicht benutzbar.
65. HARRER: *Missa* D-Dur;
SATB, 2 Tr, Timp, 2 Fl, 2 Ob, 2 Vl, Va, Bc;
Mus. 2740-D-2 (Autograph Harrer); Dez. 1735
66. GIONELLI (?): nicht identifizierbar; weder Jommelli noch Gonelli (SLB-Signaturen: *Mus. 3032-* bzw. *Mus. 2735-*) dürften gemeint sein.
67. SARRI: (keine weiteren Angaben); nicht nachzuweisen
68. ZELENKA: *Missa votiva* (Z 18); 1739

Bemerkung:

Einige Messen von Nr. 44 an sind doppelt inventarisiert worden.

Ursprünglich reichten die Einträge von Nr. 44–56:

44: Zelenka, *Missa Purificationis*;

45–46: Palestrina;

47–52: Breunich;

53–55: Teller;

56: Anonymus, *Missa* C-Dur; SATB, 2 Tr, Timp, 2 Ob ad lib., 2 Vl, Va, Bc; nicht nachweisbar.

Die obige Liste folgt der endgültigen Fassung des Inventars.

Fux, Reutter, Oettl, Reinhardt

Die Gruppe der Wiener Komponisten ist im Dresdner Repertoire gut repräsentiert. Hier mögen persönliche Beziehungen Zelenkas eine Rolle gespielt haben, doch sollte man diese nicht überbetonen. Zelenka hatte bei Johann Joseph Fux Unterricht genommen, doch ist Fux nur mit drei Messen in seiner Sammlung vertreten. Von Antonio Caldara dagegen besaß Zelenka zehn Messen, ohne daß es Hinweise auf eine nähere gegenseitige Bekanntschaft gäbe. Wir besprechen zunächst die Wiener Komponisten nichtitalienischer Herkunft und reihen ihnen die in Prag tätigen Poppe und Reichenauer an. Caldara und Conti schlagen dann die Brücke zu den Messen von Lotti, Bioni und Baliani und schließlich zu den Messen der neapolitanischen Komponisten Durante, Mancini und Sarri. Der Wiener Messenkomposition des 18. Jahrhunderts widmen sich zahlreiche musikgeschichtliche Untersuchungen von recht unterschiedlicher Qualität.

Unter den älteren Arbeiten ragt hervor Georg Reichert, *Zur Geschichte der Wiener Messenkomposition in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, masch. Diss. Wien 1935. Auch für die hier interessierende Zeit ist noch heranzuziehen Guido Adler, *Zur Geschichte der Wiener Meßkomposition in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts*, in: StMw, Viertes Heft, 1916, S. 5–45. Über die relativ umfangreiche Literatur zu Johann Joseph Fux informiert der

einschlägige Artikel von Hellmut Federhofer in NGr VII, S. 46. Ich nenne lediglich zwei Spezialstudien: Franz Brenn, Die Meßkomposition des Johann Joseph Fux. Eine stilkritische Untersuchung, masch. Diss. Wien 1931, sowie die informative Arbeit von Walter Gleissner, Die Vespren von Johann Joseph Fux. Ein Beitrag zur Geschichte der Vespervertonung, Diss. Mainz 1981. In der Gesamtausgabe der Werke von Fux sind bislang vier Messen erschienen, die ihrer Art nach den in Dresden vorhandenen Fux-Messen durchaus nahestehen. Auf diesen Messentyp, der relativ kurz und nicht eigentlich in eine Vielzahl großer und selbständiger Sätze gegliedert ist, zielt Fuxens Begriff des „stylus mixtus“ (vgl. FUX, Gradus, S. 273; MIZLER, S. 192 f.). Weitere im Neudruck zugängliche Messen von Fux sind in NGr sowie im Vorwort von GA I/4 (Wolfgang Furlinger, Kassel usw.-Graz 1981) verzeichnet. Monographien über die Messen von Reinhardt und Oetl gibt es anscheinend nicht; einige Beispiele enthält die genannte Arbeit von Reichert. Über Reutter d. J. handelt Leopold Stollbrock, Leben und Wirken des k. k. Hofkapellmeisters und Hofkompositors Johann Georg Reutter jun., VfMw 8, 1892, S. 161–203 und 289–306. Die Dissertation von Norbert Hofer, Die beiden Reutter als Kirchenkomponisten, masch. Diss. Wien 1915, konnte in Wien nicht beschafft werden. (Ob es in anderen Bibliotheken noch Exemplare dieser Arbeit gibt, ist mir nicht bekannt.) Mit Wiener Messenkompositionen der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts beschäftigen sich auch die Arbeiten von Heinz Freunschlag, Luca Antonio Predieri als Kirchenkomponist, masch. Diss. Wien 1927, Roland Philipp, Die Messenkomposition der Wiener Vorklassiker G. M. Monn und G. Chr. Wagenseil, masch. Diss. Wien 1938 (trotz des beträchtlichen Umfangs dieser Arbeit ist von Monn fast gar nicht die Rede) und Alfred Peschek, Die Messen von Franz Tuma (1704–1774), masch. Diss. Wien 1956. Die verschiedenen im Umkreis des Hofes tätigen Komponisten werden auch in der Arbeit von Riedel, Karl VI., behandelt. Zu verweisen ist schließlich noch auf Köchel, Fux, insbesondere Beilage VI, S. 376 ff. Nach Abschluß der vorliegenden Arbeit erschien die umfassende Untersuchung von Bruce C. Mac Intyre, The Viennese Concerted Mass of the Early Classic Period, Ann Arbor 1986 (Studies in Musicology, No. 89; revidierte Fassung einer Ph. D. diss. City University of New York, 1984). Mac Intyre hebt den herausragenden Rang der oben zitierten Arbeit von Georg Reichert hervor und umschreibt das von ihm selbst untersuchte Gebiet: „Georg Reichert’s 1935 dissertation ‚Zur Geschichte [...]‘ remains an excellent study, a pathbreaker in the complex task of determining Mass output and authenticity as well as a model for the present study, which, in a sense, continues Reichert’s account from the death of Fux (1741) up to the Josephine reforms of 1783“ (S. 2). Wenngleich der Schwerpunkt von Mac Intyres Werk auf einem Repertoire liegt, das einer späteren Zeit zugehört als das in der vorliegenden Arbeit behandelte Repertoire der Dresdner Hofkirchenmusik, so verdienen seine Studien wegen ihres immensen Materialreichtums hier genannt zu werden. Im übrigen verweist auch der Umfang dieser Arbeit darauf – das Buch umfaßt 764 Seiten, obwohl es sich „nur“ mit der Untersuchung eines bestimmten Bereichs der katholischen Kirchenkomposition an einem einzigen Ort befaßt –, daß auf dem Felde der katholischen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts mit knapp gehaltenen Monographien, wie sie oben aufgeführt sind, wenig auszurichten war. Mac Intyres Arbeit, die zahlreiche ausführliche Notenbeispiele und Formpläne enthält, sollte die Grundlage künftiger Urteile über den im engeren Sinn „künstlerischen“ Wert von Meßkompositionen der zweiten Jahrhunderthälfte bilden.

Zelenkas verehrter Lehrer, der kaiserliche Kapellmeister Johann Joseph FUX (1660–1741), ist in Zelenkas Repertoire überraschend schwach vertreten. Vielleicht ist dies ein Hinweis darauf, daß man das Verhältnis zwischen Fux und Zelenka nicht in erster Linie als persönliche Freundschaft werten sollte. Für Zelenka war Fux der „Magister venerandissimus“ (nach einem Vermerk Zelenkas im ersten Buch seiner Kollektaneen, Mus. 1-B-98, S. 2). Der fast zwanzig Jahre ältere Fux war als Inhaber des höchsten musikalischen Amtes am Kaiserhof für den einfachen Dresdner Kontrabassisten Zelenka im Grunde unerreichbar. Und Fux erteilte seinen Unterricht gewiß nicht kostenlos – etwa aus der Erkenntnis heraus, daß Zelenka ein besonders förderungswürdiges Talent besitze¹ –, sondern gegen die übliche Bezahlung.

Zelenka besaß drei Messen (Nr. 1, 5 und 14; die Zahlen beziehen sich auch im folgenden stets auf die vorhergehende Messenliste) und einige kleinere Kirchenstücke von Fux: ein nicht mehr auffindbares Kyrie (SATB, 2 VI, 2 Ve, Violone, Bc; Inv. 109), das „Sanctus ex Missa Ariosa“² (Mus. 2130-D-5, 1/ Inv. 111) sowie ein nicht im Inventar verzeichnetes Miserere (Ps. 50) c-Moll (Mus. 2130-D-5, 2)³. Die wertvollste Quelle ist wohl das Fux-Autograph der Marianischen Antiphon: Alma Redemptoris Mater, B-Dur

¹ Das bekannte Urteil des Abtes Martin GERBERT, De cantu et musica sacra, Sankt Blasien 1774 (Faksimile-Nachdruck Graz 1968); Band II, S. 371, in dem der Fux-Schüler Zelenka als einer der hervorragendsten Meister seines Metiers gerühmt wird, ist mit Vorbehalt aufzunehmen. Der im Jahr 1720 geborene Martin Gerbert kann seine Informationen nur aus zweiter Hand haben. Es ist kaum möglich, daß er Zelenkas Musik in ausreichendem Umfang kannte, um sie fundiert beurteilen zu können.

² K. 2; es handelt sich dabei um einen Teil der Missa Sancti Michaelis, K. 36; vgl. Hellmut FEDERHOFER, Friedrich Wilhelm RIEDEL, Quellenkundliche Beiträge zur Johann Joseph Fux-Forschung, AfMw 1964, S. 119. – Benedictus und Osanna aus dem in Mus. 2130-D-5, 1 enthaltenen Sanctus (Autograph Zelenka, Mitte der 1720er Jahre) findet sich bereits im 1717 geschriebenen dritten Buch der Kollektaneen (Mus. 1-B-98, S. 318–321). Als Vorlage für D-5, 1 kommt diese unvollständige Version nicht in Betracht.

³ K. 148; Köchels Angabe „Von der Hand Zelenka’s“ ist nicht korrekt. Zelenka hat lediglich die Instrumente (2 Ob, 2 VI, Va) ergänzt (Mitte der 1720er Jahre); der Hauptteil des Stückes wurde wohl von Troyer geschrieben.

(Mus. 2130-E-1/ Inv. 112; siehe Abb. 10, S. 156)⁴ – vielleicht ein Geschenk des Lehrers an seinen Schüler und damit zumindest ein Indiz dafür, daß Fux Sympathien für Zelenka hegte.

Köchel zieht die Dresdner Quellen für die Datierung der in ihnen enthaltenen Werke von Fux heran. Als „terminus ante quem“ gilt ihm der Zeitpunkt von Zelenkas Abreise aus Wien zu Beginn des Jahres 1719. Diese Annahme jedoch ist nur für einige Quellen richtig: die *Missa primitiva* (K. 26; Nr. 1; Mus. 2130-D-2 ist mit Ausnahme des Titelblattes nicht von Zelenka geschrieben, es handelt sich vielmehr wohl um eine frühe Partitur Philipp Troyers), das erwähnte Fux-Autograph (falls es sich dabei wirklich um ein persönliches Geschenk handelte) sowie die in Zelenkas Kollektaneen (Mus. 1-B-98) enthaltenen Werke: *Benedictus* aus der „*Missa Ariosa*“, Trio- und Quadrosonaten, Kanons. Andere Quellen dagegen wurden erst in Dresden geschrieben: die heute verschollene Partitur der *Missa Canonica* (Oktober 1719; vgl. K. 7), die *Missa Fiduciae* (Nr. 14; Autograph Zelenka, Mitte der 1720er Jahre) und das *Miserere* (Autograph Zelenka, Mitte der 1720er Jahre). Daraus lassen sich natürlich keine exakten Hinweise für die Datierung von Fuxens Werken gewinnen. Doch erweist sich die Vorstellung, daß Zelenka mit einem großen Vorrat an Fuxschen oder anderen Wiener Kirchenstücken nach Dresden zurückgekehrt sei, als irrig. Angesichts des Zustands der Dresdner Hofkirchenmusik in der Zeit vor 1720 gab es für Zelenka keinen Anlaß, kostspielige Musikalien für die Kirche zu erwerben oder mühsam selbst abzuschreiben.

Insgesamt vier Wiener Messen in Zelenkas Repertoire weisen die Autorenangabe „del S: Reiter“ auf (Nr. 2, 19, 59 und 60). Sie stammen vermutlich teils von Georg REUTTER d. Ä. (1656–1738), teils von dessen Sohn Georg REUTTER d. J. (1708–1772). Mit Reutter d. Ä. hatte Zelenka während seines Aufenthalts in Wien Kontakt; von ihm erhielt er die Kopiervorlage zu den vier Palestrina-Messen im dritten Buch der Kollektaneen.⁵ Von diesem Reutter stammt mit Sicherheit die von Zelenka wohl noch in Wien kopierte *Missa quadragesimalis* (Nr. 2; Schrifttyp vor 1720).

Spätestens von 1730 an kommt als Komponist auch Reutter d. J. in Betracht. Die Messe Nr. 19, von Zelenka wohl um die Mitte der 1720er Jahre erworben, dürfte noch dem Vater zuzuschreiben sein. Auf dem Titelblatt dieser Messe (Mus. 2979-D-8)⁶ lautet die von Zelenka geschriebene Autorenangabe: „del S: Reiter. Organista di S: M: I: e Catholica“, „Organist Seiner Kaiserlichen und Katholischen Majestät“. Dieser Titel stand dem Sohn nicht zu, war er doch trotz mehrfacher Bewerbungen und jahrelanger Aushilfsdienste als Organist vom Hof nicht offiziell bestellt worden.⁷ Andererseits aber ist die Musik gerade dieser Messe ausgesprochen modisch. So weist das *Dona nobis pacem* einen durchgehenden synkopischen „alla zoppa“-Rhythmus auf, jene nach 1720 fast allbeherrschenden Achtel-Viertel-Achtel-Folgen im 2/4-Takt. Zelenka hat diese Messe erworben zu einer Zeit, als der ältere Reutter bereits an die siebzig Jahre alt war.

Erst kurz vor 1740 hat Zelenka die Messen Nr. 59 (Mus. 2979-D-4, von Zelenka im April 1739 „renoviert“) und Nr. 60 angeschafft. Diese beiden Messen sind wohl dem Sohn zuzuschreiben, der mittlerweile zu Amt und Würden gelangt war. Sicherheit in der Frage der Zuschreibung ist allein anhand der Dresdner Reutter-Quellen nicht zu gewinnen.

Ebenfalls im Umkreis des Kaiserhofes waren Mathias OETTL (1674–1725; Lebensdaten nach Eitner) und Johann Georg REINHARDT (1676/7–1742) tätig. Oettl war mit drei Messen in Zelenkas Repertoire vertreten (Nr. 27, 31 und 52; Nr. 31 ist verschollen). Auf dem Titelblatt der *Missa S. Gertrudis*

⁴ K. 187; Köchels Angabe „Von der Hand J. D. Zelenka's“ ist irrig. Der Nachweis, daß es sich um ein Autograph von Fux handelt, stammt von Fr. W. Riedel (mitgeteilt im Vorwort zu Fux, GA, V/2, S. VII, Anm. 5). Das Werk ist veröffentlicht in Fux, GA, III/1, S. 121 ff. – Beiläufig sei hier erwähnt, daß (entgegen RIEDEL, Karl VI., S. 147) in Dresden kein Zelenka-Autograph der „*Missa Preces tibi Domine laudis offerimus*“ existiert (K. 24; Köchel nennt als Quelle nur einen Wiener Stimmensatz); auch im Inventar findet sich kein Hinweis auf dieses Werk.

⁵ Mus. 1-B-98, Titelblatt zu Liber III, S. 225: „Copiandas accepi à Domino Georgio Reitter Capellae Magistro apud Sanctum Stephanum Viennae Austriae. 1717.“

⁶ Die SLB verzeichnet alle vier Reutter-Messen unter ein und derselben Personenkennziffer 2979.

⁷ Noch 1730 war Reutter d. J. „weiter nichts als privatisirender Komponist und Orgelspieler, der dort, wo es nöthig ist, seinen Vater vertrat“ (STOLLBROCK, S. 169). 1731 wird er Hofcompositor, 1738 erhält er die Stelle seines verstorbenen Vaters am Stephansdom. Von nun an ist auf jeden Fall damit zu rechnen, daß er auch Messen komponierte. Aus der früheren Zeit sind ihm anscheinend in erster Linie Opern und Oratorien sicher zuzuweisen.

Mr. Z.

alma alma Redemptoris mei al ma redem
ptoris Ma

4 n *90 40* *H. ma*

(Nr. 27) nennt Zelenka den Autor: „Ettl. Maestro di Capella della Imperatrice Eleonora“⁸. J. G. Reinhardt (zwei Messen, Nr. 15 und 61) wird auf dem Titelblatt seiner *Missa Vita hominis brevis est* (Nr. 15) als „Organista di S: M: Imp:“ bezeichnet. Der Inventareintrag stammt aus der Mitte der 1720er Jahre; Reinhardt war seit 1701 in wechselnden Positionen Organist am Kaiserhof; von 1727 bis 1742 war er Kapellmeister am Stephansdom. Reinhardts *Missa Dominicalis* (Nr. 61) hat Zelenka im Jahre 1738 „renoviert“. Reinhardt war ein produktiver Komponist⁹; in Zelenkas Sammlung war er noch mit einem Magnificat (Mus. 2793-D-3 / Inv. 199) und einer Vertonung des Nisi Dominus (Ps. 126) aus dem Formular der Marienvesper vertreten (Inv. 200; Quelle nicht mehr auffindbar).

Die Messen von Fux, Reutter, Oettl und Reinhardt haben, bei allen Unterschieden im einzelnen, den Umriß gemeinsam. In keiner Wiener Messe aus Zelenkas Repertoire finden sich längere Soloarien, es fehlen auch die großen konzertanten Chorsätze mit ihren ausgedehnten Instrumentalritornellen. Die textreichen Ordinariumsteile Gloria und Credo sind relativ schwach unterteilt und insgesamt recht kurz behandelt. Über weite Strecken dominiert der vierstimmige Chorgesang, teils in homophoner, teils in imitatorisch gebundener oder fugischer Schreibweise. Nicht selten begegnen Sätze, die mit „alla Capella“ oder ähnlichen Bezeichnungen überschrieben sind. In den Chorgesang mischen sich einzelne solistische Passagen, die von konzertierenden, dabei nur mäßig virtuosen Instrumentalstimmen begleitet werden. Insgesamt treffen Guido Adlers Worte über die Wiener Messen des späteren 17. Jahrhunderts auch noch den Charakter der genannten Messen aus Zelenkas Sammlung: „Die Wiener Meßkomposition (...) hat sich eine gewisse Beschränkung auferlegt, innerhalb gewisser Schranken gehalten, die dann von der neapolitanischen Schule durchbrochen wurden“.¹⁰

Diese Beschränkung bedeutet im übrigen nicht, daß diese Messen nur zu untergeordneten Anlässen aufgeführt werden konnten. Gleich die erste Messe in Zelenkas Inventar, Fuxens *Missa primitiva*, weist mit vier Trompeten und Pauken die größte der gebräuchlichen Solemnis-Besetzungen auf.¹¹ Diese Besetzung wies laut Inventar auch die verschollene *Missa Gloria* (Nr. 31) von Mathias Oettl auf. Die kleinere Solemnis-Besetzung mit zwei Trompeten und Pauken wird verwendet in zwei Messen von Reutter (Nr. 59 und 60) sowie in je einer Messe von Reinhardt (Nr. 61) und Oettl (Nr. 52).

Bei zweien dieser Messen (Reutter, Nr. 59, und Reinhardt, Nr. 61) hat Zelenka auf dem Titelblatt der Quellen den Trompetenchor als „ad libitum“ bezeichnet. Das bedeutet, daß die Messen sowohl bei feierlicher Gestaltung des Gottesdienstes als „*Missae solemnes*“ wie auch bei gewöhnlichem Zeremoniell als „*Missae mediocres*“ eingesetzt werden konnten. Diese Bezeichnungen meinen demnach nicht eigentlich die Kompositionsweise einer Messe insgesamt, sondern in erster Linie ein Akzidenz der Besetzung: das Vorhandensein oder Fehlen des Trompetenchors, der das musikalische Attribut von Herrschertum und Glanz war.

⁸ EITNER VII, S. 229, gibt weiter an, daß nach dem Tod der Kaiserinwitwe Eleonora – der Großmutter Maria Josephas – Oettl am 1. Okt. 1720 als Tenorist in die Kaiserliche Hofkapelle aufgenommen und 1721 Chordirektor bei den Schotten in Wien wurde. Bei REICHERT, Wiener Messenkomposition, ist eine weitere Quelle zu Oettls *Missa Sancti Spiritus* (Nr. 52) aus dem Augustiner-Chorherrenstift Herzogenburg verzeichnet (S. 97, Nr. 12). Insgesamt kennt Reichert 21 Messen von Oettl. Eine Konkordanz der *Missa S. Gertrudis* (Liste Nr. 27) ist nicht darunter.

⁹ REICHERT, Wiener Messenkomposition, S. 107 ff., weist insgesamt 36 Messen Reinhardts nach. Die beiden Dresdner Messen sind auch andernorts erhalten: die *Missa Dominicalis* als *Missa Brevis de Majestate* in Herzogenburg sowie als *Missa Sancti Caroli* in der Österreichischen Nationalbibliothek Wien (a. a. O., S. 110 f., Nr. 16), die *Missa Vita hominis brevis est* als *Missa Sancti Antonii* in Herzogenburg (S. 112, Nr. 23). Messentitel haben zumeist keine Beziehung zur musikalischen Gestalt des betreffenden Ordinariums; sie dienen in der Regel allein der äußerlichen Kennzeichnung einer Messe. Bei der Suche nach Konkordanz ist stets damit zu rechnen, daß ein und dasselbe Werk in verschiedenen Quellen unter jeweils verschiedenem Titel begegnet.

¹⁰ ADLER, Zur Geschichte, S. 34. Adler präzisiert seine Vorstellungen von der „neapolitanischen Schule“ und ihrer Messenkomposition nicht weiter.

¹¹ Der Trompetenchor für die „solenne“ Besetzung bestand in Wien „entweder aus zwei Klarinen mit oder ohne Pauken oder aus zwei Klarinen, zwei (tiefen) Trompeten und Pauken“ (RIEDEL, Karl VI., S. 64; vgl. dort auch die Abschnitte „*Missae mediocres* und Requiem“, S. 147 ff. und „*Missae solemnes*“, S. 173 ff.).

Poppe, Reichenauer

Die beiden Chorregenten der Prager Kreuzherren¹, Franz Ludwig POPPE (1670–1730) und Johann Anton REICHENAUER (1694?–1750), waren in Zelenkas Repertoire nicht nur mit Messen vertreten.

Den Vornamen Poppes gibt Zelenka auf dem Titelblatt der Quelle Mus. 3610-D-2 als „Franc.“, also „Franciscus“ oder „Francesco“, an. Die Verwirrung unter den Biographen resultiert nicht zuletzt aus der Unklarheit über Poppes Vornamen. Angaben zu Franz Ludwig Poppe finden sich in den Artikeln „Poppe, Johann“ in GNL III, Sp. 747, und Eitner VIII, S. 18. Die Angaben gehen zurück auf eine Arbeit von Gottfried Johann Dlabacž, die dieser selbst im Artikel „Poppe, Johann“ seines 1815 erschienenen Lexikons zitiert: „... ein geborner Böhme und Komponist aus dem Kreuzherrenorden mit dem rothen Sterne. Er hat das Te Deum Laudamus zur Kanonisazion des heil. Johann von Nepomuk 1728 geschrieben, ist aber im Jahre 1730 gestorben. S. meinen Versuch eines Verzeichnisses der vorzüglichern [sic] Tonkünstler in oder aus Böhmen in von Riegers Statistik von Böhmen, Heft XII. S. 272“ (Gottfried Johann Dlabacž, Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen [usw.], 3 Bände, Prag 1815 [Faksimile-Nachdruck in einem Band, Hildesheim-New York 1973], Band II, Sp. 490 f.). Bei Fétis (VII, S. 96) finden sich diese Angaben unter dem Namen „Poppe, Jean-Wenceslas“.

In Zelenkas Repertoire befand sich eine von Poppe komponierte Bekenner-Vesper (Ps. 109–112, 116, Magnificat); Poppes Vertonung umfaßte auch das „Domine, ad adiuvandum me festina“ (mit Trompeten und Pauken; Inv. 183, Quelle nicht mehr auffindbar), mit dem der Chor auf die Einleitungsworte des Zelebranten: „Deus, in adiutorium meum intende“ antwortet. Der Zyklus ist mit Ausnahme dieses „Domine“ und des 109. Psalms (beide Werke waren wohl gemeinsam in einer Quelle notiert) in Dresden erhalten:

Dixit Dominus (Ps. 109) D-Dur; SATB, 2 Tr, Timp, 2 Vl, Va, Bc; Quelle verschollen / Inv. 184;

Confitebor (Ps. 110) d-Moll; SB [soli], 2 Ob ad lib., 2 Vl, Va, Bc;

Beatus vir (Ps. 111) g-Moll; SATB, 2 Vl, Va, Bc; gemeinsam notiert in Mus. 3610-D-2 / Inv. 185, 186;

Laudate pueri (Ps. 112) B-Dur; AT [soli], 2 Vl, Va, Bc;

Laudate Dominum (Ps. 116) G-Dur; SATB, 2 Vl, Va, Bc [die Beteiligung der Viola geht aus der Quelle nicht hervor, Angabe laut Inventar]; gemeinsam notiert in Mus. 3610-D-4 / Inv. 187, 188;

Magnificat D-Dur; SATB, 2 Tr, Timp, 2 Ob ad lib., 2 Vl, 2 Ve, Bc; Mus. 3610-E-1 / Inv. 189.

Es kommt hinzu eine weitere Vertonung des

Beatus vir (Ps. 111) g-Moll; „Canto praecinente“ [Tbl.; im Notentext: „Canto Concertante“], SATB, 2 Ob ad lib., 2 Vl, „Viola va sempre col Organo sin' al Fine“ [Hinweis Zelenkas in der Quelle], Bc; Mus. 3610-D-3 / Inv. 182 (sämtliche hohen Instrumente sind von Zelenka geschrieben; er bezeichnet sie im Inventar als „al beneplacito“)

Nicht im Inventar verzeichnet sind schließlich Partitur und Stimmen der

Litaniae Lauretanae, g-Moll; Mus. 3610-E-2 (Tbl. von Zelenka geschrieben; er zählt die Litanei als „Nr. 14“; das Inventar verzeichnet lediglich acht Litaneien), Mus. 3610-E-2a (kompletter Stimmensatz: je 1x SATB „Concertante“, je 1x SATB „Ripieno“, 3x VI I [auf der 1. Stimme Zusatz von Zelenkas Hand: „M: P:“, Hinweis auf den Konzertmeister Pisendel], 2x VI II, 1x Va, 1x „Violetta ò Violone Ripieno“, 1x Violoncello, 1x „Basso pro Direttore“ [Schrift Zelenkas; unbezifferte Baßstimme in Kopistsenschrift], 1x Organo, 1x Ob I, 1x Ob II, 2x Fg). Die Partitur E-2 sieht keine Oboen vor; ihre Stimmblätter wurden in Dresden auch ohne besondere Hinweise angefertigt.

Von den beiden im Inventar eingetragenen Messen Poppes (Nr. 58 und 62) ist nur die Messe Nr. 58 erhalten. Das Inventar bezeichnet sie lediglich als „Missa“, die Tonart ist a-Moll. Auf dem von Zelenka geschriebenen Tbl. der Partitur heißt die Messe „Missa S. Antonij Paduani“. Neben der Partitur (Mus. 3610-D-1) ist auch das Aufführungsmaterial erhalten (Mus. 3610-D-1a; Tbl. von Zelenkas Hand: „Missa Divi Antonij Paduani à 4“): je 1x SATB, je 1x SATB Ripieno, 3x VI I [auf der 1. Stimme: „S. r P.“], 2x VI II, 2x Violetta, 2x Violone Ripieno, 1x Ob I, 1x Ob II, 2x Fg [Org, Vc: Stimmblätter fehlen].

¹ Diese Angaben finden sich bei BUŽGA, Musikinventar, S. 205. Die von Bužga zitierte unveröffentlichte Dissertation von J. FUKAČ, Krizovnický hudební inventár [Ein Musikinventar der Kreuzherren], 2 Teile, masch. Diss. Brno [Brünn] 1959, war mir bislang nicht zugänglich.

Über Johann Anton Reichenauer weiß allein Diabacz (Künstler-Lexikon, Band III, Sp. 550) Biographisches zu berichten: „Reichenauer, Johann Anton, ein böhmischer Komponist, dessen solennes Miserere das Chor an der Marienkirche zu Raudnitz noch im Jahre 1786 besaß. Im Jahre 1722 hielt er sich schon in Prag auf. Die Taufmatrikel der Malteser Pfarrkirche zu Maria unter der Kette in Prag führt ihn als Vater des Sohnes Johann beim Jahre 1722, den 1sten Jänner an“. – Eitner (VIII, S. 172, Artikel „Reichenauer, ...“) verzeichnet Reichenauers Dresdner Kirchenwerke nur unvollständig, nennt darüberhinaus jedoch etliche Instrumentalkompositionen, die – mit einer einzigen Ausnahme: Overture in der „Hofbibliothek Darmstadt“ – sämtlich in Dresdner Quellen enthalten waren. Reichenauers Werke waren demnach nicht sehr weit verbreitet.

Zelenkas Inventar erwähnt neben zwei Messen Reichenauers (Nr. 24 und 63) auch ein

Salve Regina, d-Moll; A solo, 2 Vl, Bc; Mus. 2494-E-2 / Inv. 195.

Nicht im Inventar verzeichnet sind zwei Lauretanische Litaneien (Mus. 2494-D-3, F-Dur; D-4, D-Dur; jeweils Stimmensätze ohne Partitur). Das vorhandene Material entspricht in seiner Zusammensetzung ungefähr den bei Poppe beschriebenen Stimmensätzen. Das Material der F-Dur-Litanei (D-3) weist einen datierten Schreibervermerk auf: „Descriptsit Josephus Kalaussek Anno 1731“ (am Schluß der Stimme „Organo ò Violoncello“). Könnte man diesen Schreiber lokalisieren – zu denken wäre hier zunächst an die Prager Kreuzherren –, so hätte man einen konkreten Anhaltspunkt für die Ermittlung zumindest einer der Quellen gewonnen, aus denen Zelenka sich mit Musikalien für den Dresdner Hofgottesdienst versorgte. Bislang ist man hier zumeist auf bloße Vermutungen und auf kaum beweiskräftige Repertoirevergleiche angewiesen.

Franz Ludwig Poppes Kompositionen sind sehr schlicht; über weite Strecken seiner Messe Nr. 58 dominiert der Chor, der häufig imitatorisch oder fugisch gearbeitet ist. Wenn gelegentlich Vokalsoli vorkommen, so sind die Anforderungen an die Solisten bescheiden. Bei dem um eine Generation jüngeren Reichenauer finden sich neben gearbeiteten Chorsätzen nun auch Arien mit recht weitläufig ausgespannener Melismatik. Die angeführten Beispiele aus Poppes Messe Nr. 58 und Reichenauers Messe Nr. 63 können in ihrer gediegenen Einfachheit auch für die kleineren Messen aus dem Wiener Umkreis stehen. Zugleich zeigen sie, daß auch die am wenigsten bekannten Namen aus dem Dresdner Repertoire für musikalische Werke eintreten. Letzten Endes sind sie ja nur deshalb für die Musikgeschichtsschreibung von Interesse.

Bsp. 24–28: POPPE, Messe Nr. 58, Mus. 3610-D-1; Kyrie I, Christe, Kyrie II;
REICHENAUER, Messe Nr. 63, Mus. 2494-D-2; Christe, Domine Deus (T. 7–14)

The image displays a handwritten musical score for two Kyrie sections. The first section, labeled 'Poppe', is for 'Kyrie eleison' (with 20b ad lib., 2 Vl, Vcl, Bc) and includes parts for Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Chorus. It features a 'Largo' tempo and a 'Solo' section for the Soprano. The second section, labeled 'Reichenauer', is for 'Christe Domine Deus' (T. 7–14) and includes parts for Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Chorus. It features a 'Largo' tempo and a 'Solo' section for the Soprano. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings. The lyrics are written below the notes.

Antonio Caldara

Die Kirchenwerke von Antonio CALDARA (1670–1736) waren in ihrer Zeit sehr verbreitet. Dies dokumentieren auch die Dresdner Bestände: nicht weniger als zehn Messen bzw. Messenteile (einschließlich eines später getilgten Eintrags) sind in Zelenkas Inventar verzeichnet. Etwas kleiner ist dagegen der Bestand an Vesperkompositionen und anderen kleineren Werken; diese Stücke seien vorab zusammengestellt:

Beatus vir (Ps. 111) G-Dur; „Canto et Alto concert.; C: A: T: B: Ripieni“ [Tbl. der Quelle], 2 Ob ad lib., 2 Vl, Va ad lib., Bc (Ob und Va sind nicht notiert; Zelenka regelt ihre Führung durch colla-parte-Hinweise in der Partitur); *Mus. 2170-E-2* (Partitur), *E-2a* (Stimmen) / *Inv. 80*;
Laudate pueri (Ps. 112) c-Moll; „Canto praecinente solo. Canto, Alto, Tenore. Basso Ripieno“ [Tbl. der Quelle], 2 Vl, Bc; *Mus. 2170-E-3* (Partitur), *E-10* (Stimmen) / *Inv. 79*.

In Dresden nicht mehr nachweisbar ist das im Inventar verzeichnete Offertorium

„Perfice etc.“ [wohl: *Perfice gressus meos*], e-Moll; SATB, 2 Vl, Va, Bc; *Inv. 81*.

Nicht im Inventar verzeichnet ist das von Zelenka bearbeitete

Miserere (Ps. 50) g-Moll; SATB, Ob ad lib., 2 Vl, 2 Ve, Bc; *Mus. 2170-E-4*. Den Hauptteil des Notentextes in dieser Quelle hat Philipp Troyer geschrieben. Eine unbearbeitete Kopie dieses Stückes (der Schreiber ist mir nicht bekannt) liegt in *Mus. 2170-D-5,1* vor. Diese Kopie war wohl die Vorlage Troyers, der in seiner Abschrift über den Vokalsystemen durchgehend vier Systeme für die Ergänzung der Instrumente freigelassen hat. Die Instrumente sind meist mit den Singstimmen geführt. Konzertierende Partien sind weitgehend von Zelenka geschrieben, der am Schluß des Stückes mit einem seiner typischen Vermerke zeichnet: „A: M: D: G: B: V: M: OO: SS: H: AA: P: I: R:“, „Ad Majorem Dei Gloriam, Beatae Virgini Mariae Omnibus Sanctis Honor, Augustissimo Principi In Reverentia“.

Caldaras Messen sind im Inventar¹ verzeichnet unter den Nummern 10, 18, 19 (getilgt), 20, 23, 28, 34, 37, 56 und 57. Keine dieser Messen hat Zelenka im Jahre 1719 aus Wien mitgebracht; er hat sie vielmehr im Laufe seines Wirkens in der Dresdner Hofkirchenmusik nach und nach zusammengetragen. Zelenkas Sammlung ist ein weiterer Beweis für die große Beliebtheit der Musik Antonio Caldaras in den Jahren vor und nach 1730.

Die Popularität Caldaras wird auch bestätigt durch ein Inventar der Prager Loretokirche aus dem Jahr 1728.² Dort wurden innerhalb eines einzigen Jahres 70 Messen angeschafft und inventarisiert. Mit 12 Messen ist Caldara hier der bei weitem führende Komponist. Andere Autoren sind meist nur mit einer Messe, allenfalls mit zwei oder drei Messen vertreten. Unter den Komponisten finden sich auch die in Dresden begegnenden „Contini“, Fasch, Lotti, Mancini, Oetl, Poppe, Reichenauer und Reinhardt, ferner Einwalt (von dem in Dresden allerdings keine Messe vorhanden ist).

Vollständige Vertonungen des Ordinariums stellen nur die Messen Nr. 23, 28, 34, 37, 56 und 57 dar. Sie sind sämtlich ohne den Trompetenchor geschrieben, es handelt sich also durchweg um „Missae

¹ Zunächst hatte Zelenka zahlreiche einzelne Ordinariumsteile Caldaras verzeichnet. Diese hat er später dann zu zwei „Missae integrae“, Nr. 64 und 66, zusammengefaßt. Näheres dazu in Dok. Teil I, Inv. 64, 66 sowie 74–78.

² Veröffentlicht in: *Catalogus Artis Musicae in Bohemia et Moravia Cultae. Artis Musicae Antiquioris Catalogorum Series VI. I./1: Domus Lauretana Pragensis. Catalogus Collectionis Operum Artis Musicae. Pars prima – Catalogus. Composuit Oldřich PULKERT, Prag 1973, S. 41–60.* Die in diesem Inventar verzeichneten Quellen wurden fast sämtlich bei einem Brand vernichtet. – Auch Bužgas Hinweise auf das Repertoire der Prager Kreuzherren (Musikinventar, S. 205) zeigen eine weitgehende Übereinstimmung hinsichtlich der Namen der Komponisten, wenn auch nicht einzelner Werke. Werkkonkordanzen wären zu ermitteln durch den Vergleich der Incipits zu Zelenkas Sammlung in Dok. Teil I einerseits und den von Fukač erstellten Katalog des Prager Kreuzherrenrepertoires andererseits (Literaturangabe siehe oben, S. 158, Anm. 1).

Abb. 11: Antonio Caldara, *Missa Vix orimur, morimur*, Beginn des Credo (Intonation nicht mitvertont); *Mus. 2170-D-13* (Partitur von der Hand Philipp Troyers mit Zusätzen Zelenkas), S. 20. Partituranordnung: Tr I, Tr II, Tr III (sämtlich in D), Timp, Vl/Ob I, Vl/Ob II, Va, S, A, T, B, „Organo“ (Bc), Corno da caccia I, Corno da caccia II. Philipp Troyer hat die Schlüsselleiste (mit Ausnahme des oberen Systems sowie der beiden unteren Systeme), den Chorsatz samt Text sowie die Continuo Stimme einschließlich der Bezifferung geschrieben. Zelenka hat den gesamten instrumentalen Oberstimmensatz hinzugefügt.

Handwritten musical score for a choir and instruments. The score includes staves for Soprano, Alto, Tenor, Bass, Organ, and two Corns. The lyrics are in Latin: "Patre omnipotente factore celi et terra visibilium omnium et invisibili-". The music is written in a historical style with various clefs and time signatures.

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Organ

Corn 1

Corn 2

Patre omnipotente factore celi et terra visibilium omnium et invisibili-

mediocres“. Diese Bezeichnung besagt jedoch nur wenig über den Umriß dieser Messen; in diesem Bereich finden sich große Unterschiede.

Die *Missa brevis*³ *Vix orimur, morimur* („Kaum sind wir geboren, so sterben wir“; Nr. 23) gehört zu den kürzesten Messen im untersuchten Dresdner Repertoire. Zelenka hat diesem kleinen Stück eine ursprünglich nicht vorgesehene Solemnis-Besetzung hinzugefügt: Kyrie und Gloria – 2 Tr, Timp; Credo – 3 Tr, Timp, 2 Corni da caccia. Der Trompetenchor fällt nur an wenigen Stellen ein; so werden im Credo, dessen Intonationsworte nicht mitvertont sind, hervorgehoben die Stellen „Patrem omnipotentem“, „et resurrexit“ und „cujus regni non erit finis“. Der Trompetenchor erweist sich auch hier als das Akzidens von Macht und Herrschaft.

Im Credo der *Missa dicta Reformata* (Nr. 56) sind zwischen die einzelnen Glaubensartikel die Worte „credo, credo“ eingestreut, die vom Chor in einfachen Akkorden deklamiert werden. Es handelt sich hier somit um eine „Credo-Messe“ desselben Typs, den auch Mozarts *Missa brevis* F-Dur (KV 192) repräsentiert.⁴ In der Dresdner Quelle Mus. 2170-D-8 sind diese Credo-Refrains konsequent durchgestrichen. Es läßt sich zwar nicht entscheiden, ob diese Streichungen auf Zelenka selbst oder einen späteren Benutzer dieser Partitur zurückgehen. Doch zeigt sich dessenungeachtet, daß das „Kehrreim-Credo“ nicht überall Zustimmung fand.

In Caldaras A-Dur-Messe (Nr. 37) hat Zelenka die Führung der ersten Violine belebt. Die unten zitierte Passage liegt den VI-I-Stimmen auf kleinen von Zelenka beschriebenen Zetteln bei (Mus. 2170-D-14: Stimmen, wohl nicht ganz vollständig; Partitur nicht erhalten). Während sich Caldara auf ein an Alt und Sopran orientiertes *colla parte* beschränkt (im Beispiel durch aufwärts gerichtete Hälse kenntlich gemacht), gibt Zelenka der Stimme eine eigenständige rhythmisch-melodische Kontur.

Bsp. 29: CALDARA, Messe Nr. 37, Mus. 2170-D-14; Kyrie

The image shows a musical score for Caldara's Kyrie. It consists of two staves. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the first violin line. The vocal line is in G major, 4/4 time, and the first violin line is in G major, 4/4 time. The vocal line is marked 'Caldara' and 'Zelenka's Version der VI'. The first violin line is marked 'Staccato' and 'adagio'. The vocal line has lyrics: 'Ky - ri - e - e - le - i - son e - lei - son.'

Die Substanz ist von Caldara vorgegeben, Zelenka entfaltet lediglich eine der in ihr angelegten Möglichkeiten. Andererseits aber gibt erst diese konturierte Stimme dem schlichten Satz seine eigentliche „Force“, um ein Wort Heinrichens aufzugreifen (vgl. GbC, S. 725). Zelenkas ergänzte Violinstimme zeigt unmittelbar, in welcher „Schicht“ der Komposition eine figurativ gestaltete Instrumentalstimme angesiedelt ist. Gerade dadurch, daß sie befreit ist von der Aufgabe, musikalischen Sinn zu stiften – dieser ist schon in Caldaras Fassung vorgegeben –, kann sie sich ihrer im weitesten Sinne schmückenden Funktion weitgehend unbelastet widmen.

³ „Missa brevis“ ist im Dresdner Repertoire kein gebräuchlicher Terminus. Findet er sich dennoch gelegentlich, so bezieht er sich auf die Zeitdauer eines Ordinariums, nicht aber zugleich auf dessen Vollständigkeit oder Besetzung. „Missa brevis“ meint in Dresden also *nicht* die Kyrie-Gloria-Paare, die sich ja gerade durch immense Ausdehnung der komponierten Teile auszeichnen. Vgl. dazu auch SCHNOEBELE, *Concerted Mass*, S. 186, über den Gebrauch des Begriffs in Bologna: „At San Petronio the term ‚Missa brevis‘ was not used in connection with the festive Kyrie-Gloria-Credo settings. As used by the Italians since the Council of Trent, ‚missa brevis‘ connotes a Mass in simple, brief style, but one which encompasses all movements of the Ordinary“. – „Missa brevis“ ist in Dresden auch kein Terminus, der – wie später in Verbindung mit Mozarts Salzburger Messen – zugleich mit der geringen zeitlichen Ausdehnung auf die schlichte Besetzung („Kirchentrio“) verweist. Die „Missa brevis“ Nr. 23 von Caldara umfaßt das gesamte Ordinarium; Zelenka hat einen Trompetenchor ergänzt, damit diese kurze Messe auch bei solennem Zeremoniell aufgeführt werden konnte.

⁴ Georg Reichert kennt dieses frühe Beispiel offenbar nicht; siehe Georg REICHERT, *Mozarts „Credo-Messen“ und ihre Vorläufer*, in: *Mozart-Jahrbuch 1955*, S. 117–144 (leicht überarbeitete Fassung des entsprechenden Kapitels aus Reicherts Dissertation).

Die Messen Nr. 10, 18 und 20 lagen in Dresden nicht als vollständige Zyklen vor. Es zeigt sich, daß von der Missa Providentiae (Nr. 10) ursprünglich nur Kyrie und Gloria, von den Messen Nr. 18 und 20 jeweils nur das Gloria vorlagen. Den Rest hat Zelenka hinzukomponiert oder aus dem vorliegenden Material Caldaras ergänzt. Dabei hat Zelenka peinlich genau auf die Bezeichnung des jeweiligen geistigen Eigentums geachtet. Auf dem Titelblatt der Missa Divi Xaverii (Nr. 18) hat er vermerkt: „NB. Kyrie del Zelenka [die Komposition ist heute verschollen]. Il resto del S. Caldara“. Doch den „Rest“ – gemeint sind neben dem Gloria auch Sanctus und Agnus Dei⁵ – hat Caldara in der vorliegenden Form nicht geschaffen. Bei den drei genannten Messen handelt es sich um „gestreckte Messen“ in der Art von Heinrichens Caroli-Bearbeitungen.

Caldaras Missa Providentiae (Nr. 10) präsentiert sich in der Dresdner Quelle Mus. 2170-D-7 als vollständiger Zyklus, doch hat Caldara nur Kyrie und Gloria in der vorliegenden Form komponiert.⁶ Das Credo mit seinem langen Text ließ sich kaum auf dem Wege der Parodie aus dem vorhandenen Material gewinnen. Zelenka hat dem Meßzyklus eine eigene Credo-Komposition (Z 31) eingefügt.⁷ Sanctus und Agnus Dei jedoch hat er aus dem Kyrie und Gloria Caldaras hergestellt:

das Sanctus (mit Pleni und Osanna I) basiert auf dem Kyrie I,

das Benedictus beruht auf der Arie Laudamus te,

das Osanna II geht zurück auf Domine Deus,

das Agnus Dei I greift das Qui tollis peccata mundi auf (was vom Text her naheliegt),

und das Dona nobis pacem schließlich entspricht dem Kyrie II.

Die Messen Nr. 18 und 20 bestanden in den Dresdner Quellen ursprünglich nur aus einem Gloria von Caldara; dieses diente zur Gewinnung von Sanctus und Agnus Dei. Das Kyrie hat Zelenka jeweils selbst komponiert (vgl. Inv. 64 und 66). Die beiden Kompositionen sind heute den jeweiligen Caldara-Partituren nicht beigegeben; sie sind offenbar verloren gegangen. In beiden Messen fehlt auch nach Zelenkas Bearbeitung das Credo, in der Xaverius-Messe Nr. 18 aus liturgischen Gründen. Im folgenden sind die Vorbilder für Sanctus und Agnus Dei in den beiden Messen zusammengestellt. Zuweilen, wenn auch nicht immer, wird der als Parodievorlage dienende Abschnitt im Gloria selbst ausgelassen; durch Umtextierung der benachbarten Sätze vermeidet Zelenka den drohenden Textverlust.

Missa Divi Xaverii (Nr. 18):

Sanctus:	Gratias agimus tibi;
Pleni/Osanna:	Et in terra pax;
Benedictus:	Domine Deus, Agnus Dei;
Osanna II:	Et in terra pax (leicht erweitert);
Agnus Dei I:	Qui sedes;
Agnus Dei II:	Domine Fili;
Agnus Dei III:	Qui tollis ... miserere;
Dona nobis pacem:	Amen (Gloria-Schluß).

Missa Intende in adiutorium meum (Nr. 20):

Sanctus:	Qui tollis ... miserere;
Pleni/Osanna:	Gloria in excelsis Deo (Ausschnitt);
Benedictus:	Domine Deus, Agnus Dei;
Osanna II:	Gloria in excelsis Deo (Ausschnitt);
Agnus Dei I:	Qui tollis ... suscipe (veränderter Eingang);
Agnus Dei II:	Qui sedes;
Agnus Dei III:	ohne Vorbild (nur 5 Takte lang);
Dona nobis pacem:	„vide pagina 14 Kyrie“ (das von Zelenka komponierte Kyrie fehlt).

⁵ Ein Credo besaß diese Messe von vornherein nicht, da dieser Ordinariumsteil in der Liturgie des Xaveriusfestes ausgelassen wurde. In einem später überklebten Eintrag des Inventars hatte Zelenka zu Caldaras Messe notiert: „NB. Cum in die hac non dicitur Credo, itaque caret in Missa hac jam dicto Credo“. Das Fehlen des Credo in Zelenkas eigener Xaverius-Messe (Z 12) ist demnach ebenfalls liturgisch begründet.

⁶ Es muß vorerst offen bleiben, ob Zelenka nur Bruchstücke aus womöglich vollständigeren Zyklen Caldaras besaß. Brian W. Pritchard (Christchurch/Neuseeland) bereitet ein Caldara-Werkverzeichnis vor, das diese Frage wohl klären kann.

⁷ Der Notentext ist von Philipp Troyer geschrieben; das ZWV datiert die Niederschrift „ca. 1728“. Die Vorlage dieser Abschrift, wohl Zelenkas Autograph, ist nicht erhalten.

Anders als in der ganz von Philipp Troyer geschriebenen Quelle der *Missa Providentiae* (Nr. 10) hat Zelenka in den Messen Nr. 18 und 20 die Teile *Sanctus* und *Agnus Dei* selbst geschrieben.⁸ Denn die Unterlegung des Parodietextes zwang des öfteren zu Eingriffen in den Notentext, die den Sachverstand eines Komponisten erforderten. Zudem nahm Zelenka nicht selten Passagen aus dem Inneren von Sätzen als Parodievorlage. Dabei stellt sich die Aufgabe, diesen aus ihrem Zusammenhang gerissenen Passagen einen Anfang und einen Schluß zu geben. Im Gegensatz zu Heinichen hält es Zelenka im übrigen nicht für der Rede wert, daß *Sanctus* und *Agnus Dei* der genannten Messen lediglich Arrangements sind. Hinweise wie „*Sanctus cavato dal Gloria*“ finden sich in den Quellen aus seinem Besitz nirgends.

Die parodierenden Rückgriffe auf das *Gloria*, gegebenenfalls auch das *Kyrie*, erzeugen den Eindruck einer engen thematischen Verklammerung des gesamten Zyklus. Die Entstehungsart dieser Zyklen aber verbietet es, von „fest gefügter Formung“ oder ähnlichem zu sprechen und dies als Merkmal künstlerischer Qualität zu verstehen. Denn gerade das unbefangene Auseinanderreißen von Zusammenhängen, das Kombinieren und Umtextieren zeigt, daß man mit der Bewertung großformaler Entsprechungen in diesen Messen insgesamt zurückhaltend sein sollte. Hätten Heinichen und Zelenka befürchtet, einen „organischen“ oder dramaturgisch notwendigen und folgerichtigen Zusammenhang zu zerstören, so hätte das künstlerische Verantwortungsgefühl ihr Vorgehen von vornherein diskreditiert.

Die großformale Organisation eines Meßzyklus, so durchdacht sie auch immer sein mag, zeugt noch nicht von der Qualität der Musik selbst. Dieser Qualität aber, nämlich dem Einfall und seiner Ausarbeitung, galt der Respekt Heinichens und Zelenkas derart, daß sie die Substanz vorliegender Kompositionen durch Parodie auch für diejenigen Ordinariumsteile zu bewahren suchten, die vom Komponisten selbst nicht vertont worden waren. Man zog diese mitunter mühevollen Arbeit offenkundig einer bunten Zusammenstellung von Ordinariumsteilen verschiedener Provenienz vor.⁹

Am Beispiel des *Qui tollis peccata mundi* aus dem *Gloria* der Messe Nr. 18 sei abschließend gezeigt, wie sich Parodievorlage und Parodie (*Agnus Dei*, *qui tollis peccata mundi*) zueinander verhalten können. Zelenkas Eingriffe in die Komposition Caldaras sind hier, verglichen mit anderen seiner Parodien, relativ gewichtig (Bsp. 30 und 31 s. S. 166).

⁸ Mus. 2170-D-7 weist keine autographen Zusätze Zelenkas auf. Möglicherweise wurde die Kopie deshalb angefertigt, weil die Vorlage aufgrund allzu vieler Eingriffe unübersichtlich geworden war.

⁹ Die „gestreckten Messen“ fordern die Revision von Bužgas Ansicht: „Nach Dresden übertrug Zelenka auch die in Wien übliche Praxis der Zusammensetzung einer Messkomposition aus einzelnen von verschiedenen Komponisten stammenden Teilen“ (Musikinventar, S. 201). Die Einmischung fremder Sätze in ein Ordinarium betraf allenfalls das Credo, das sich durch Parodie kaum gewinnen ließ. Unbekümmert zusammengestellte Messen-„Pasticci“ waren in Dresden jedenfalls nicht an der Tagesordnung.

Abb. 12: Antonio Caldara, *Missa Divi Xaverii*, *Qui sedes* (S. 27) und *Agnus Dei I* (S. 50); Mus. 2170-D-9 (Partitur eines unbekannten Kopisten mit hohem Schriftanteil Zelenkas; Schriftformen Mitte der 1720er Jahre). Partituranordnung auf beiden Seiten (die Schlüsselung von S. 27 entspricht derjenigen von S. 50): Tr in C, VI/(Ob) I, VI/(Ob) II, Alto Viola, Tenore Viola (ursprünglich womöglich gemeint: Alto Trb, Tenore Trb), S, A, T, B, Bc. Die Angaben „T:“ und „Grave“, die gesamte Bezifferung wie auch die Angabe der Taktsumme „/9:/“ auf S. 27 stammen von Zelenkas Hand; S. 50 ist ganz von Zelenka geschrieben. Das *Qui sedes* diente Zelenka als Parodievorlage für das *Agnus Dei I*.

Handwritten musical score for "Qui sedes ad dexteram patris" in G major, 4/4 time. The score is on ten staves. It includes a "forte" marking and a "Z5" in the top right. The lyrics "Qui sedes ad dexteram patris miserere misere = re = no = bis." are written below the staves. The score ends with a double bar line and a "Z5" marking.

Handwritten musical score for "The Rose Tree" in G major, 2/4 time. The score is written on ten staves. The first staff is the treble clef melody, and the second is the bass clef accompaniment. The third staff is a tenor clef melody. The fourth staff is a bass clef accompaniment. The fifth staff is a soprano clef melody. The sixth staff is a bass clef accompaniment. The seventh staff is an alto clef melody. The eighth staff is a bass clef accompaniment. The ninth staff is a tenor clef melody. The tenth staff is a bass clef accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. The title "The Rose Tree" is written at the top right. The number "50" is written at the bottom center.

(mit colla-parte-Instrumenten)

Coro: Qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, mi-se-re, mi-se-re-re no-bis etc.

Grave

(mit Instrumenten)

Coro: A-gnus De-i qui tol-lis, qui tol-lis pec-ca-ta, pec-ca-ta mundi:

Adagio

Zelenkas Änderungen betreffen die Harmonik und den Rhythmus. Caldara beginnt mit einem zwei Takte lang festgehaltenen C-Dur-Sextakkord, der in den F-Dur-Dreiklang weitergeführt wird. Zelenka schlägt zwischen diesen beiden Akkorden eine Brücke, indem er bereits in der zweiten Hälfte des ersten Taktes die verminderte Quint über dem Baßton einführt. Der Fortschrittszwang der Dissonanz verstärkt den klanglichen Zusammenhang der Stelle. Durch die chromatische Erhöhung von Tönen bereichert Zelenka die schlichten Akkordfortschreitungen der Vorlage (T. 5 ff.).

Änderungen im Bereich des Rhythmus sind dann unerheblich, wenn sie – wie im ersten Takt – vom Parodietext erzwungen werden. Es gibt jedoch auch Änderungen, die nicht mit den Erfordernissen der Textdeklamation zu begründen sind. Caldara gibt sich weitgehend mit undifferenzierten Akkorden des Chores zufrieden. Zelenka dagegen belebt besonders vor den beiden Halbschlüssen die Bewegung: in Takt 3 und 7 ist nahezu jedes Achtel im Takt besetzt. Desto wirkungsvoller wird die Bewegung dann in den typischen Halbschlußgesten (Takt 4 und 8) aufgefangen.

Das Verhältnis von Vorlage und Parodie läßt sich an Einzelbeispielen darstellen, ohne daß die jeweiligen Beobachtungen verallgemeinert werden könnten. Doch die Sorgfalt, die sich in Zelenkas Umgang mit seiner Vorlage an diesem Einzelbeispiel zeigt, gilt für alle seine Bearbeitungen. Zelenka veränderte die Werke, die er im Dresdner Hofgottesdienst aufführte, mehr oder weniger stark; stets aber war er bestrebt, diese Werke nicht mutwillig zu entstellen, sondern ihnen unter den Dresdner Voraussetzungen zur größtmöglichen Wirkung zu verhelfen.

Francesco Conti

In der SLB sind zwei Messen eines „Jean Contini“ erhalten. Eine dieser Messen weist Eintragungen Heinichens auf (Mus. 2367-D-1), die andere Messe stammt aus Zelenkas Beständen (Nr. 32; Mus. 2367-D-2). Sowohl Heinichen als auch Zelenka nennen den Komponisten „Contini“, geben aber keinen Vornamen an. Eine weitere Quelle, Mus. 2367-D-3, ist eine spätere Abschrift von einzelnen Teilen der Messe Nr. 32 (D-2); auch auf dem Titelblatt dieser Quelle wird der Autor als „Contini“ bezeichnet. Erst auf dem wesentlich später beschrifteten Einband dieser Quelle hat eine andere Hand nach „Contini“ den Namen „Jean.“ nachgetragen. Einen Vornamen ergänzt man nicht willkürlich; vermutlich geht dieses „Jean“ auf den betreffenden Artikel bei Fétis zurück.¹ Der Vorname führt je-

¹ EITNER (III, S. 39) verzeichnet die Dresdner Contini-Quellen unter dem Namen des „Contino, Giovanni“, der im 16. Jahrhundert Domkapellmeister in Brescia war, bezweifelt aber wegen der beteiligten Instrumente, daß dieser als Komponist in Frage kommt. Dieser Contino oder Contini des 16. Jahrhunderts ist bereits den älteren Lexika – etwa WALTHER, S. 181 – bekannt. Bei FÉTIS (II, S. 352) erscheint er mit übersetztem Vornamen als „CONTINI (Jean)“. Am Ende dieses Artikels ergänzt Fétis: „Ce musicien ne doit pas être confondu avec Jean Contini, compositeur de l'école romaine, qui vivait au commencement du dix-huitième siècle, et qui est auteur d'un oratorio intitulé, il Pescatore castigato. Cet oratorio fut exécuté avec beaucoup d'effet dans l'église des Dominicains, à Prague, en 1735.“ Da Francesco Conti anscheinend kein solches Oratorium komponiert hat, kommt er hier als Komponist kaum in Frage. Dieser Contini muß daher in der Tat ein Rätsel bleiben.

doch in die Irre: die beiden Messen stammen von Francesco CONTI (1682–1732), der als Theorbist und Komponist² gleichermaßen berühmt und bedeutend war.

Auch Francesco Contis Sohn Ignazio Maria (1699–1759) komponierte. Der Nachwelt ist er jedoch vor allem durch eine Auseinandersetzung bekannt geblieben, die ihm eine empfindliche Strafe eintrug und wohl verhinderte, daß er am Wiener Hof zu bedeutender Stellung gelangte. Mattheson hat diese Geschichte als erster verbreitet (Vollk. Capm., S. 40 f.), dabei aber fälschlich Francesco Conti als den Übeltäter bezeichnet. In seiner 1754 gedruckten Autobiographie stellte Quantz den Irrtum richtig: „Es war nicht dieser Conti, sondern sein Sohn, der den Geistlichen geschlagen hatte. (...) Man nennt ihn insgemein Contini“ (Quantz, Autobiographie, S. 219 f.).³ Entgegen Quantzens Angabe belegte man jedoch auch *Francesco Conti* mit dem Kosenamen Contini oder Contino. Dies beweist die Vorrede „Al Lettore“ in einem 1717 in Dresden gedruckten Textbuch zu dem dreiteiligen Intermezzo „Vespetta e Milo“, das zwischen den Akten von Lottis Pastorale „Giove in Argo“ gegeben wurde. Dort heißt es: „La Musica del primo e del secondo Intermezo è composizione del Signore Cavalliero Alessandro Scarlatti. La Musica del terzo Intermezo è composizione del Signore Francesco Conti o *Contino* Maestro di Capella di Sua Maesta Cesarea“.⁴

Francesco Contis Sohn Ignazio Maria war ein Schüler Caldaras. Er scheint jedoch keine groß besetzte konzertierende Kirchenmusik hinterlassen zu haben. Die beträchtliche Zahl seiner erhaltenen Meßkompositionen scheint ausschließlich aus a-cappella-Werken zu bestehen.⁵ Letzte Gewißheit über die Autorschaft der Dresdner Contini-Messen gewinnt man aufgrund einer Quelle im Wiener Schottenstift, die die von Zelenka so genannte Missa „Mirabilium Dei“ (Nr. 32; D-2) überliefert. Die Messe heißt dort Missa „Sancti Pauli“, als Autor wird „Francesco Conti“ angegeben. Das Credo dieser Messe verwendet Credo-Rufe nach Art eines Kehrreims. Auf der Suche nach Frühformen der „Credo-Messe“ war Georg Reichert auf die Conti-Messe im Wiener Schottenstift gestoßen. Der von ihm zitierte Ausschnitt aus dem Credo dieser Messe⁶ stimmt mit dem Credo der Missa *Mirabilium Dei* in Dresden überein.

All dies wäre kaum der Rede wert, wenn nicht die Musik der beiden Contini-Messen in der Masse des Dresdner Repertoires von vornherein als etwas Besonderes aufgefallen wäre. Auf der folgenden Seite sind einige Beispiele zusammengestellt, die von einer nicht alltäglichen Phantasie zeugen. Allerdings vermag man die Eigenart dieser Beispiele nur dann richtig zu erfassen, wenn man einen hinlänglichen Eindruck vom durchschnittlichen Niveau der kirchlichen Gebrauchsmusik jener Zeit gewonnen hat. So gediegen viele der bislang mitgeteilten Beispiele aus dem Repertoire auch sein mögen, so fehlt ihnen in der Regel doch jegliches Überraschungsmoment. Anders ist dies bei Francesco Conti, und dafür war er auch in seiner Zeit bekannt.

² Seit dem 1. Januar 1713 war Conti Kaiserlicher Hofcompositor (vgl. KÖCHEL, Kaiserliche Hof-Musikkapelle, S. 73, Nr. 814). Zelenka besaß eine nicht im Inventar verzeichnete „Aria del S: Conti“ mit dem Textbeginn: „Pie Jesu ad te refugio“, a-Moll; T solo, 2 Vl, Va, Bc; Mus. 2190-E-1. Die äußerst holprige Textunterlegung läßt an Parodie denken.

³ Marburg hält diese Affäre noch 1786 für berichtenswert (Friedrich Wilhelm MARBURG, Legende einiger Musikheiligen, Breslau 1786 [Faksimile-Nachdruck Leipzig 1980], S. 240 f.). Er weist im Anschluß an Quantz auf den Sohn „Contini“ hin, „der nicht weniger geschickt war als sein Vater“. Quantz war in diesem Punkt entgegengesetzter Meinung.

⁴ Zitiert bei LANDMANN, Intermezzo, S. 202. Moritz Fürstenaus überragende Quellenkenntnis zeigt sich im übrigen auch hier, wenn er beiläufig bemerkt, daß der dritte Teil dieses Intermezzos „vom Kaiserl. Vice-Kapellmeister Francesco Conti (Contini) componirt war“ (FÜRSTENAU II, S. 115). Der Irrtum, daß Conti „Kaiserlicher Vice-Kapellmeister“ gewesen sei – bekanntlich war er nur Hofcompositor – findet sich sowohl in der zitierten Vorrede aus dem Jahre 1717 als auch dem Walther-schen Lexicon (S. 181); bei GL I, Sp. 298, heißt es noch verwirrender: „Conti (Francesco) Sohn des Kaiserl. Cammerkomp. und Theorbisten (s. Walther) war Kaiserl. Vicekapellmeister und hat 1721 die Oper Donquixotte in Musik gesetzt, eines der ersten und berühmtesten Beyspiele der komischen Musik.“

⁵ Vgl. EITNER (III, S. 36 f.) unter „Conti, Ignazio“, ferner MGG und NGr sowie insbesondere RIEDEL, Karl VI., S. 69, 133, 224, 233, 241 f., 244, 247 f., 250 und 306 (alle Aufführungsnachweise betreffen a-cappella-Messen).

⁶ Siehe REICHERT, Wiener Messenkomposition, S. 42–46 (bis einschließlich Crucifixus) und REICHERT, Credo-Messen, S. 130–134 (ohne Crucifixus). – Hermine Weigel WILLIAMS, Francesco Bartolomeo Conti: His Life and Works, diss., Columbia Univ. 1964, verweist ebenfalls auf das Wiener Schottenstift: „... the parts for both his Missa S. Petri et Pauli and Missa S. Pauli are in the archives of the Schottenstift“ (S. 15, Anm. 3).

T. 41-45)

(mit allen Ins)

Francesco Contis *Missa con Trombe* (Mus. 2367-D-1) ist eine solenn besetzte Nummernmesse. Ihr Aufbau sei im folgenden kurz charakterisiert. Conti gliedert die Messe relativ stark, was zur Folge hat, daß die einzelnen Sätze recht kurz sind. Er steht damit den frühen Messen Johann David Heinichens wesentlich näher als den Messen Zelenkas. Denn Zelenka gliedert in der Regel weniger stark, führt dabei aber die einzelnen Sätze wesentlich länger aus.

Francesco Conti, Missa con Trombe C-Dur (Mus. 2367-D-1)

Besetzung, zugleich Partituranordnung:

Clarino I, Clarino II (beide in C), Timpani, Violino I, Violino II, Trombone I (Altschlüssel, geht mit dem Alt), Trombone II (Tenorschlüssel, geht mit dem Tenor), Tromba I (Altschlüssel, vorwiegend Töne: c', e', g', also Naturtöne 4, 5 und 6), Tromba II (Tenorschlüssel, vorwiegend Töne: g, c', also Naturtöne 3 und 4), Canto, Alto, Tenore, Basso, Violoncello o Fagotto (fast immer wie Organo), Organo (bezahlte Baßstimme).

KYRIE

1. Kyrie eleison I, C-Dur:
18 x C Adagio; Tutti (vgl. Bsp. 1) + 78 x 3/4 Allegro; Tutti.
2. Christe eleison, a-Moll:
98 x 3/8 Andante; 2 VI, SA soli, Bc (notiert sind Organo und ein leicht variiertes Vc).
3. Kyrie eleison II, C-Dur:
verkürztes Da capo des Kyrie I (Allegro-Teil): 25 x 3/4 Allegro.

GLORIA

(Kopftitel in der Quelle: Gloria in excelsis Deo; die Intonationsworte sind nicht mitvertont.)

4. Et in terra pax, C-Dur:
22 x C Allegro; Tutti (homophoner Chorsatz mit konzertierenden Instrumenten).
5. Laudamus te, a-Moll:
20 x C Andante; T, Bc (vgl. Bsp. 2).
6. Gratias agimus tibi, C-Dur:
47 x C Allabreve; Tutti (Chorfuge; der Trompetenchor setzt erst bei den Worten „gloriam tuam“ ein; vgl. Bsp. 3).
7. Domine Deus, Rex coelestis, a-Moll/e-Moll:
52 x 3/4 Andante; VI I solo, A, Bc (vgl. Bsp. 4).
8. Domine Fili, C-Dur:
29 x C Adagio; Vc o Fg (sehr virtuos), B, Bc (vgl. Bsp. 5).
9. Domine Deus, Agnus Dei, C-Dur:
57 x 3/8 Allegro; Clarino I solo, S, Bc.
10. Qui tollis, g-Moll:
47 x 6/8 + 1 x C + 13 x 6/8 + 4 x C; VI unisoni, T, Bc (das Ritornell greift zurück auf Nr. 7; vgl. Bsp. 6, 7 und 4; damit erreicht Conti die thematische Rahmung des gesamten Solistenkomplexes Nr. 7–10. Alle Stimm-lagen sind nun solistisch hervorgetreten, der Tenor bereits zum zweiten Mal innerhalb des Gloria).
11. Qui sedes, B-Dur/a-Moll, dominantischer Halbschluß:
24 x C Adagio; Tutti.
12. Quoniam, C-Dur:
30 x 6/8; Tutti (weitgehend homophoner Chorsatz mit konzertierenden Instrumenten).
13. Cum Sancto Spiritu, C-Dur:
53 x C Presto; Tutti (Chorfuge mit begleitenden Instrumenten; am Schluß wird zum Wort „Amen“ der in Beispiel 3 zitierte gedehnte Plagalschluß aufgegriffen; so schafft Conti eine zweite, wenn auch nur schwache, motivische Klammer; ansonsten bestehen zwischen den Sätzen 6 und 13 keine musikalischen Beziehungen).

CREDO

(Kopftitel in der Quelle: Credo in unum Deum; die Intonationsworte sind nicht mitvertont.)

14. Patrem ... descendit de coelis, C-Dur:
56 x C Andante; Tutti (der Satz beginnt mit einem Ritornell, in dem die Posaunen selbständig geführt sind. Ein Altsolo übernimmt die Worte „Patrem ... et invisibilium“; ein Sopransolo trägt den Text vor „Et in unum Dominum ... Filium Dei unigenitum“. Dieses Solo mündet in ein Chor- und Instrumententutti zum Text „Et ex Patre ... de Deo vero“. Einem Tenorsolo sind die Worte „Genitum non factum ... facta sunt“ zugeordnet; es folgt ein Baßsolo „Qui propter ... salutem“, das bald in ein erneutes Tutti „Descendit de coelis“ übergeht. Die Einheit wird allein durch die Ritornellmotivik in den Instrumenten erhalten; während der Vokalsoli sind die Instrumente kaum beschäftigt. Die Vokalpartien haben untereinander keinen nennenswerten motivischen Konnex).
15. Et incarnatus est, c-Moll:
59 x 3/4 Adagio; VI I solo, Trombone I solo (Altschlüssel), SA, Vc o Fg, Org (das Duett ist, wie viele Vokalsoli in dieser Messe, konzipiert nach dem Muster: Ritornell-Vokaldevise-Ritornell [wiederholt]-Vokaldevise [wiederholt] mit anschließender Fortsetzung).

16. Crucifixus, g-Moll (Schlußklang: Durterz):
50 x 3/4 Adagio; 2 Vl, TB, Bc (das Stück ist über einem Lamento-Baß gearbeitet).
17. Et resurrexit, C-Dur:
50 x C Allegro; Tutti (Chortutti „Et resurrexit ... non erit finis“, Baßsolo „Et in Spiritum ... et Filio“, Chortutti: „Simul adoratur ... per Prophetas“; im übrigen ist der Kontrast zwischen dem Crucifixus und dem Et resurrexit größer kaum denkbar).
18. Et unam sanctam, a-Moll/C-Dur:
64 x 3/4 Andante (es handelt sich hier nicht um einen geschlossenen Satz; beteiligt sind Vokalsoli und der Chor sowie die Instrumente in verschiedenen Rollen und Kombinationen).
19. Et vitam venturi saeculi. Amen, C-Dur:
107 x C Allabreve; Tutti (Chorfuge mit einem klar abkadenzierenden Thema).

SANCTUS

20. Sanctus, C-Dur/G-Dur:
37 x C; Tutti (aber ohne Trompetenchor).
21. Sanctus Dominus Deus Sabaoth – Pleni sunt coeli:
3 x C (C-Dur/a-Moll, dominantischer Halbschluß; vgl. Bsp. 8) + 25 x 3/4 Allegro (C-Dur); Tutti.
22. Osanna I, C-Dur:
24 x C; Tutti (aber ohne Trompetenchor).
23. Benedictus, a-Moll:
24 x 3/4; SA, Bc (solche kurzen Benedictus-Sätze für zwei oder drei Singstimmen über gehendem Baß finden sich in den Wiener Messen sehr häufig. Zelenka hingegen führte das Benedictus fast immer als große Arie aus; lediglich in der Missa Purificationis schrieb er ein Benedictus nach „Wiener Art“).
24. Osanna II: „Osanna I ut supra“.

AGNUS DEI

25. Agnus Dei, C-Dur/a-Moll (dominantischer Halbschluß):
17 x C Adagio; Tutti (mit auflockernden Vokalsoli).
26. Dona nobis pacem, C-Dur:
45 x 6/8 Allegro; Tutti (ein typischer Wiener Schluß im tänzerischen 6/8-Takt, durchsetzt von längeren Vokalsoli; vgl. Bsp. 9).

Die Gliederung von Contis Messe mag als Anhaltspunkt dienen für die in den folgenden Abschnitten zu besprechenden italienischen Messen. Gemeinsamkeiten in der Gliederung lassen in der Regel nicht auf gegenseitige Einflüsse schließen. Bei der Nummerneinteilung des Ordinariumstextes ergaben sich zwangsläufig gewisse Konstanten. Seinen Ruf als Komponist verdankt Conti seiner musikalischen Erfindungsgabe, die ihn – anders als die Befolgung zeitüblicher formaler Vorgaben – von den übrigen Komponisten seiner Zeit merklich unterschied.

Bsp. 1 (siehe S. 168) zeigt den Beginn des Kyrie I (die Instrumente beschränken sich weitgehend auf die Verdopplung der Singstimmen). „Normal“ komponiert sind eigentlich nur die beiden ersten Takte; was im folgenden geschieht, ist mit Sicherheit bereits von den Hörern des 18. Jahrhunderts als außergewöhnlich empfunden worden. In Bsp. 2 hat Heinichen eine Korrektur vorgenommen. Bemerkenswert ist sein Kommentar: „non fà da compositore mà da sonatore“. Wahrscheinlich bezieht Heinichen sein Urteil, das sinngemäß wohl zu übersetzen ist: ‚das zeigt den Spieler, nicht den Komponisten‘, auf die mit einem Kreuz markierte Stelle. Der Verstoß gegen die Schulregeln läge darin, daß die Schlußkadenz im Tenor auf das zweite Viertel bei vorgezeichnetem C-Takt fällt.⁷ Vielleicht bezieht Heinichen in seinen Tadel auch jene von ihm vereinfachte Baßführung in den vorhergehenden Takten des Beispiels ein (durch Aufwärtshalsung der Achtel verdeutlicht). Jedenfalls hat er bei der Formulierung seiner Kritik an den weitberühmten Theorbenvirtuosen Francesco Conti gedacht und gewiß nicht an dessen Sohn, der nach einem Gutachten von Fux aus dem Jahre 1739 „wenig inclination und talent zu der Tiorba verspüren lasset“⁸. Damit wäre ein weiteres Indiz dafür gewonnen, daß auch die Missa con Trombe ein Werk Francesco Contis ist (eine Wiener Konkordanz konnte oben nur für die Missa Mirabilium Dei angeführt werden).

⁷ Die Relativität des Taktbegriffs zeigt sich an diesem Beispiel deutlich. Denn beim Durchspielen der Stelle fällt der Regelverstoß kaum oder gar nicht auf, und zwar deshalb, weil man das Metrum schwer-leicht hier wohl auf die Achtel beziehen wird. Und in bezug auf die Achtel wäre die erste Hälfte des zweiten Viertels wieder eine betonte Zeit. Der eigentliche „Fehler“ läge somit darin, daß die Taktvorzeichnung „C“ unzutreffend ist und durch 4/8 (= 2 x 2/8) unter Beibehaltung der originalen Notenformen zu ersetzen wäre.

⁸ KÖCHEL, Fux, S. 453.

Beispiel 3 ist in erster Linie graphisch auffällig. Conti verwendet diesen überdehnten Plagalschluß zur Beendigung des *Gratias agimus tibi* wie auch des *Cum Sancto Spiritu* im Gloria. Die beiden Sätze (6. und 13.) haben ansonsten kaum Gemeinsamkeiten. Das Ritornell in Bsp. 4 wird in einem späteren Satz in anderer Takt- und Tonart wieder aufgenommen (vgl. Bsp. 6 und 7). Die Art und Weise, wie hier Chromatik verwendet wird, erregt ihrer Unverblümtheit wegen Aufmerksamkeit. Conti stellt die beiden Quartgänge gleichsam nackt in den Raum, ohne sie mit dem sonst nahezu unvermeidlichen Pathos zu befrachten.

Der hübsche Einfall in Bsp. 5 setzt bei Ausführung auf dem Fagott einige Fertigkeit voraus; auch die Vokalbaßstimme fordert einen Virtuosen. Die Arie *Qui tollis peccata mundi* (Bsp. 6; Beginn des Ritornells: Bsp. 7) fließt lange Zeit im ruhigen 6/8-Siciliano dahin, bis in T. 47 die Bewegung zum Stillstand kommt. Im Organo-System ist darauf ein Dreiklang notiert; Takt- und Tempowechsel unterstreichen das Umschlagen des Siciliano ins pathetische Rezitativ, das der Hervorhebung des Wortes „*suscipe*“ dient. Nach dieser Unterbrechung wird der Siciliano-Rhythmus wieder aufgenommen, die Singstimme führt den Text zu seinem regulären Abschluß „*deprecationem nostram*“ (B-Dur-Kadenz). Das Schlußritornell schließt sich an; es kadenziiert jedoch nicht nach g-Moll – der Tonart, in der die Arie begonnen hat –, sondern nach d-Moll. Noch einmal tritt nun der bittende Mensch aus dem einförmigen musikalischen Ablauf heraus und spricht das Wort „*suscipe*“ (T. 62). Drei Takte später endet die Arie mit einer Kadenz in g-Moll. Contis plastische Darstellung des bittenden Menschen ist im untersuchten Dresdner Repertoire ohne Parallele.

Die ins Bodenlose fallende Baßfanfare zu den Worten „*coeli et terra*“ (Bsp. 8, aus Nr. 21) reiht sich den Überraschungen, die Contis Musik bietet, ebenso an wie der nachhinkende Trompetenschluß am Ende des *Dona nobis pacem*. In der Partitur Mus. 2367-D-1 – hochformatige Akkoladen mit je 15 Systemen – tritt diese Floskel noch weit auffälliger hervor als in dem auf zwei Systeme reduzierten Bsp. 9. Etwas Ähnliches wird man bei den Zeitgenossen kaum finden.

Beispiele aus der *Missa Mirabilium Dei* (Zelenkas Bestände; Nr. 32; siehe Abb. 13) könnten ohne Mühe ergänzt werden. Doch dürfte auch so deutlich geworden sein, daß der Komponist „Contini“ nicht mit dem Strom schwimmt. Mag Originalität auch kein unumstrittenes Kriterium für musikalische Qualität darstellen, so leitet doch die Suche nach dem Eigentümlichen und Außergewöhnlichen bewußt oder unbewußt die Durchforschung unbekannter Quellen- und Werkbestände. Francesco Conti ist einer der nicht sehr zahlreichen Komponisten jener Zeit, bei denen man fündig wird. Dabei ist es wohl kein Mangel, daß im Vergleich etwa mit einer Gegenfuge mit drei Subjekten Contis Einfälle „billig“ erscheinen mögen. Entscheidend ist, daß es sich überhaupt um Einfälle handelt. Auch Oetl oder Reinhardt, Poppe oder Reichenauer haben solide Chorfügen und mehr oder weniger virtuose Arien geschrieben. Anders als bei Conti ist in den Werken dieser Komponisten der musikalische Verlauf zumeist über weite Strecken vorhersehbar. Bei Conti muß der Hörer jedoch auf Überraschungen gefaßt sein, und dies macht Contis Musik „interessant“.

In diesem Zusammenhang lassen sich einige Urteile kompetenter Zeitgenossen über die Musik Contis anführen.⁹ Besonders die komische Oper „*Don Chisciotte in Sierra Morena*“ (Wien 1719) begründete seinen Ruhm. Mattheson meint, Conti habe damit „ein vortreffliches Meister-Stück von comiquer Music abgelegt. Man kann bisweilen herzlich drüber lachen/ und es weist ein ingenium; aber kein iudicium“ (*Critica Musica* I, 1722, S. 98, Anm. c). Eine Hamburger Aufführung dieser Oper kündigt Mattheson wie folgt an: „Es ist dieselbe von des hochberühmten Kaiserl. Vice-Capellmeisters Conti Composition, ungemein-schöner und lebhafter Erfindung“ (a. a. O., S. 119). Noch positiver ist das Urteil im „*Vollkommenen Capellmeister*“ (1739, S. 40 f.). Mattheson lobt hier vor allem Contis

⁹ Nachweise der Zitate hier nur in Kurzform (vgl. das Literaturverzeichnis). Bernhard Paumgartner urteilt, daß Conti „einer der besten neben Fux und Caldara, der vielleicht musikalisch Begabteste von allen“ gewesen sei (MGG Band 3, Sp. 1640 f.). – Ein Faksimile des „*Don Chisciotte*“ ist angekündigt in der Reihe *Italian Opera, 1640–1770, Series Two, Vol. 69* (der Band war mir bislang nicht zugänglich). – Leider sind nur wenige Werke Contis im Neudruck zugänglich. In DTÖ 84: *Wiener Lautenmusik im 18. Jahrhundert*, hg. von Karl SCHNÜRL, Graz-Wien 1966, finden sich eine Arie für Sopran, obligaten Violone (!), obligate Tiorba und Bc sowie eine „*Cantata ... con Leuti e Chalamaux e Violini*“. In DTÖ 101/102: *Geistliche Solomotetten des 18. Jahrhunderts*, hg. von Camillo SCHOENBAUM, Graz-Wien 1962, ist ein *Alma Redemptoris Mater* für T solo, 2 Vl, Va und Bc abgedruckt. – Contis Musik erinnert gelegentlich an einige Werke Zelenkas. Dieser wird Contis Musik während seines Wien-Aufenthalts kennengelernt haben.

Fähigkeit, Gebärden in der Musik auszudrücken: „seine Einfälle führen auf dem blossen Papier fast eben die ergetzliche Wirkung mit sich, als ob man mit Augen allerley lächerliche, lebendige Posituren vor sich sähe“.

In Quantzens Urteil schließlich wird das „Interessante“ mit leichtem Tadel als „bizarr“ bezeichnet: „Der berühmte Francesco Conti“ war „ein erfindungsreicher und feuriger, ob gleich manchmal etwas bizarrer Componist, für die Kirche sowohl als für das ernsthafte und komische Theater, dabey einer der größten Theorbisten, die jemals gewesen sind“ (Autobiographie, S. 219 f.). Wir haben versucht, die Eigenart Contis anhand von Beispielen aus seiner *Missa con Trombe* zu verdeutlichen. Und darin liegt gleichsam der innere und wesentliche Grund dafür, daß Ignazio Maria Conti als Komponist der Dresdner Contini-Messen von Anfang an kaum in Frage kommen konnte. Denn nach der Meinung von Quantz kam dieser „dem Vater in musikalischen Verdiensten im geringsten nicht bey“ (Autobiographie, S. 220).

Antonio Lotti

Antonio LOTTI (1666/67–1740) war in den Jahren 1717 bis 1719 Opernkapellmeister in Dresden. Dies mag Moritz Fürstenau (II, S. 83) dazu veranlaßt haben, von einem unverkennbaren Einfluß des „großen Harmonikers“ Lotti auf Jan Dismas Zelenka, „der ihn 1716 in Venedig und später in Dresden als Lehrer kennen und schätzen lernte“, zu sprechen. Doch gibt es für persönliche Beziehungen zwischen den beiden Musikern und Komponisten keine Belege. Zelenka hielt sich während Lottis Dresdner Zeit zumeist in Wien auf. Auch konkrete Belege für musikalische Beziehungen zwischen Lotti und Zelenka bleibt Fürstenau schuldig. Betrachtet man die Werke Zelenkas aus den 1720er Jahren – um von den späteren zu schweigen –, so zeigen sich kaum Berührungspunkte mit Lottis Musik. Sowohl die im Karneval 1717 noch in Venedig aufgeführte Oper „Alessandro Severo“¹ als auch das im gleichen Jahr in Dresden geschriebene und aufgeführte Pastorale „Giovè in Argo“² sind von einfacher Metrik, Harmonik und Rhythmik beherrscht. Dies war die Musik, um derentwillen man Lotti verpflichtet hatte; Zelenka hat ihr Idiom nicht übernommen.

Lottis Kirchenmusik ist in ihrer Gesamtheit noch nicht erschlossen. Lediglich einen Teilbereich seines Messenschaffens dokumentieren die in DDT Band LX veröffentlichten a-cappella-Messen.³ Zwar sieht Robert Eitner (VI, S. 225 f.) Lottis „Schwerpunkt in seinen geistlichen Compositionen, besonders in denen, wo er die Schreib- und Empfindungsweise des 16. Jhs. in gelungener Nachbildung zu erreichen bestrebt ist“. Erinnert sei demgegenüber an Heinichens erfrischende Äußerung über „ehemals renomirt gewesene theatralische Componisten“, die erst in Anbetracht ihrer mit den Jahren nachlassenden Erfindungsgabe anfangen, „brav in Contrapunten zu arbeiten“ (GbC, S. 25 f., Anm; vgl. oben, Abschnitt II.5.). Der an anderer Stelle zitierte Bericht vom bewegenden Auftritt der „Phonasci Itali“ in Dresden in der Karwoche 1718 (oben, II.5.) bezieht sich selbstverständlich auf Werke im modernen Kirchenstil, in denen – anders als in den Werken der Palestrina-Nachfolge – die vokale Virtuosität Raum zur Entfaltung fand.⁴

¹ Die Partitur Mus. 2159-F-2 aus den Beständen der SLB ist faksimiliert in der Reihe Italian Opera, Series One, Vol. 20.

² Partiturskopie in der SLB, Mus. 2159-F-3.

³ Denkmäler Deutscher Tonkunst, Erste Folge, Band LX: Antonio Lotti, Messen, hg. von Hermann MÜLLER, Leipzig 1930. Es ist ebenso bezeichnend wie bedauerlich, daß man diese im vermeintlich „wahren Kirchenstil“ geschriebenen Stücke für publikationswert hielt. Dabei hätte die Veröffentlichung auch nur einer „modernen“ Messe mehr über Lottis Eigenart verraten als all diese stark typisierten a-cappella-Messen.

⁴ Das Zeremoniell sah hier keineswegs nur a-cappella-Musik vor. Man vergleiche nur Zelenkas eigene Lamentationen (Z 53, 1722; veröffentlicht in MAB II/4) und seine beiden Miserere-Vertonungen (Z 56, 1722; Z 57, 1738).

Abb. 13: Francesco Conti, *Missa Mirabilium Dei, Et vitam venturi saeculi*; Mus. 2367-D-2 (Partitur von der Hand Philipp Troyers mit Zusätzen Zelenkas), S. 108. Partituranordnung: VI/(Ob) I, VI/(Ob) II, Va (die Systeme sind leer, da die Instrumente nach den Singstimmen ausgeschrieben werden sollen), S, A, T, B, Bc. Die Bezifferung sowie gelegentliche Korrekturen hat Jan Dismas Zelenka geschrieben.

In einer Übersicht über die „Provenienz der Dresdener Lotti-Quellen“ (Bestand 1984) nennt Ortrun Landmann insgesamt dreizehn Herkunftsbereiche. Aus Zelenkas Sammlung sind zwei Messen erhalten; dem Inventar zufolge hat Zelenka jedoch drei Messen Lottis besessen. Die *Missa Sapientiae* (das Werk ist auch in einer Handschrift aus dem Besitz J. S. Bachs erhalten) ist im Inventar unter Nr. 30 verzeichnet (Mus. 2159-D-4; Titelblatt von Zelenka geschrieben, sonst wenige Spuren seiner Handschrift). Über die in der Messenliste genannten Instrumente hinaus forderte Zelenka in dem Satz „Domine Deus, Rex coelestis“ eine „Flauta Traversa“, die mit einem „Hautbois solo col sordino“ konzertiert. Die Flötenpartie sollte ursprünglich von einer Violine ausgeführt werden.

Zwei weiteren Inventareinträgen steht nur eine weitere erhaltene Messe Lottis gegenüber. Bei dieser Messe kann es sich nicht um die *Missa S. Brunonis* (Nr. 33; wohl nur Kyrie und Gloria) handeln. Denn die Tonartangaben des Inventars, d-Moll (wahrscheinlich Kyrie) und D-Dur (wahrscheinlich Gloria) treffen auf das erhaltene Werk nicht zu. So wird man dieses Werk als die im Inventar unter Nr. 43 verzeichnete *Missa Vide Domine laborem meum* ansprechen dürfen, auch wenn das Inventar keine weiteren Angaben zu Tonart oder Besetzung macht. In der Messenliste wurden die Besetzungsangaben nach der Quelle Mus. 2159-D-6 (Handschrift Troyer; keine Zusätze Zelenkas) ergänzt. Die riesige Besetzung dieses Stückes – im Kyrie werden nicht weniger als dreizehn Vokalstimmen verlangt – dürfte Zelenka davon abgehalten haben, das Stück im Gottesdienst zu verwenden und die Partitur dementsprechend einzurichten. So ist womöglich auch zu erklären, daß das Inventar weder Tonart noch Besetzung dieser Messe nennt.

Die beiden Kyrie-Gloria-Paare Lottis (Nr. 30, D-4; Nr. 43, D-6) sind nach Art der Nummernmessen eingerichtet. Das folgende Beispiel aus dem Gloria der *Missa Sapientiae* soll zeigen, daß Lotti besonders als Komponist von Messen in der modernen Schreibart Beachtung verdient.

Bsp. 41: LOTTI, Messe Nr. 30, Mus. 2159-D-4: Gloria in excelsis Deo (T. 1-10 und 16-20)

The image shows a musical score for the beginning of the Gloria in excelsis Deo by Antonio Lotti. The score is written for a large ensemble, including Tromba concertata, Violins I and II, Viola I and II, and Organ pleno. The tempo is marked 'Allegro'. The key signature is one flat (B-flat). The score shows the beginning of the piece, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. There are handwritten annotations in the score, such as 'T. 16' and 'SI. Glo.'.

Lottis Kirchenmusik hatte schon während seiner Dresdner Zeit die Bewunderung der Kenner gefunden. Insbesondere lobte man, wie er die Balance zwischen den Gefahren des „leichtfertigen“ modernen Stils und den Anforderungen der Gravität des Kirchenstils zu wahren wußte. Ein von Spitta⁵ veröffentlichtes Dokument, das Johann Kuhnau am 29. Mai 1720 verfaßt hat, möge hier in einem kurzen Auszug folgen, da es das Gesagte reizvoll illustriert. Kuhnau beklagt zunächst, daß „das wilde Opern Wesen“ mehr und mehr in der Kirche Einzug halte. Antonio Lotti wird nun als Exempel dafür genannt, daß die Kirchenmusik bei aller Anmut eben doch auch große Würde ausstrahlen könne:

„Diesen Unterschied der Music hat neben alten berühmten Meistern der von dem Dreßdnischen Hoffe nur izo wieder nach Hause gegangene eccellente Italiänische Capellmeister, Antonio Lotti, uns nur kürzlich gewiesen. Die Composition seiner Opera zeigt neben der Grace ein negligentes, doch sehr brouillantes und schwermendes Wesen meistens von einer oder 2 Stimmen, die doch immer durch viel Instrumente all' Unisono, welches eine leichte und geschwinde verrichtete Arbeit ist, secundiret werden. Hingegen

⁵ SPITTA, Band II, S. 866–868, „Project, welcher Gestalt die Kirchen Music zu Leipzig könne verbeßert werden.“; das Zitat: S. 867. Zu den Werken, auf die Kuhnau anspielen dürfte, siehe Abschnitt II.5, Anm. 4.

hat er in seinen Kirchen Stücken eine admirable Gravität, starcke und vollkommene Harmonie und Kunst neben der besondern Anmuth sehen laßen: Wie solches ein und andrer von seiner Arbeit vorhandener Psalm, sonderlich aber eine mir communicirte sehr lange Missa, oder ein Kyrie nebenst dem Patrem und denen andern dazu gehörigen Stücken, so er zu lezt vor die catholische Kirche zu Dreßden componiret hat, zur Genüge bezeüget.“

Baliani, Bioni

Carlo BALIANI (um 1680–1747) war von 1714 an bis zu seinem Tode Domkapellmeister in Mailand, wo noch heute viele seiner Werke für die ambrosianische Liturgie aufbewahrt werden. Die Missa *Adjuva nos Deus* in A-Dur (Nr. 54; Mus. 2243-D-1, ohne Credo) weist folgenden Vermerk Zelenkas auf: „Revisum et renovatum à J: D: Z: 1739 in Aprili. Dresdae.“ (S. 71 der Quelle). Möglicherweise ist dies die einzige erhaltene Messe Balianis im konzertierenden Stil; eine Rarität ist das Werk in jedem Fall.¹ Die Besetzung gibt Zelenka auf dem Titelblatt der Quelle an: „à 5. CC: 2, A:, T:, B:, Violini 2, Viola, Violoncello ex parte [teilweise] concertato e Basso Continuo“. Die Oboen erwähnt Zelenka hier nicht; sie sollen aber mitspielen, wie seine Hinweise im Notentext zeigen. Auch Balianis Messe ist als Nummernmesse angelegt. Man begegnet dem Prinzip der Nummerngliederung praktisch überall: in Dresden (sämtliche Messen Heinrichens und Zelenkas), in Wien (Caldara und Conti), in Venedig (Lotti), in Mailand (Baliani), in Bologna (Caroli) und natürlich auch in Neapel (siehe unten). Das Prinzip der Nummerngliederung läßt sich demnach nicht an eine bestimmte Region binden, wie es etwa der vielgebrauchte Begriff der „neapolitanischen Kantatenmesse“ suggeriert. Nummernkomposition war in der Bologneser Kirchenmusik längst die Regel, als die Messen der „neapolitanischen Schule“ Eingang in das Repertoire derjenigen Kapellen fanden, die über die Mittel zu ihrer Aufführung verfügten.

Zelenka hat Balianis Messe stark bearbeitet. Doch respektiert er auch hier stets die vorgegebene Substanz; kompositorische Änderungen im eigentlichen Sinne – also Änderungen in der Stimmführung oder der Harmonik – sind recht selten. Zelenkas Eingriffe betreffen die Besetzung, die Ausführung (Dynamik, Artikulation), gelegentlich auch den Rhythmus (Beispiele werden unten in Abschnitt III.D.4. mitgeteilt).

Gehört schon Balianis Messe zu den Raritäten, so gilt dies noch mehr von der D-Dur-Messe (Nr. 55; Mus. 2498-D-1) des Antonio BIONI (1698–nach 1739).² Denn Bioni ist zwar als Komponist von mehr als 30 Opern bekannt, von denen heute anscheinend nur noch eine erhalten ist. Die Messe in Zelenkas Sammlung jedoch ist das einzige Kirchenstück, das sich von diesem Autor nachweisen läßt. Das Werk selbst ist allerdings nicht bemerkenswert; es handelt sich um eine recht kurze Messe in einfacher Besetzung (SATB, 2 VI, Bc), die den Messen von Reinhardt oder Reichenauer ähnelt und dabei weit entfernt ist von der Ausdehnung und Brillanz der großen Nummernmessen.

Bioni verbrachte viele Jahre fern seiner italienischen Heimat. Von Geburt Venezianer, ging er um 1723 mit einer Operntruppe nach Böhmen, spielte dort im Privattheater des auch aus der Biographie Bachs bekannten Grafen Franz Anton von Sporck und war schließlich der italienischen Oper in Breslau, die von 1725 bis 1734 spielte, als Komponist, später auch als Impresario verbunden. Ob Zelenka die Quelle direkt von Bioni erhielt oder aber über böhmische Mittelsmänner, läßt sich nicht sagen. Insgesamt wüßte man gern mehr über die Handelswege und den Markt für ungedruckte Kirchenmusik.

¹ EITNER (I, S. 315) kennt nur wenige Quellen. Sven H. Hansell (NGr II, S. 68 f.) verzeichnet neben zahlreichen Antiphonen, Psalmen, Hymnen und Motetten auch etliche Messen und Messenteile aus dem Mailänder Domarchiv. Vierstimmige und häufig achtstimmige Chorbesetzung mit Orgelbegleitung ist die Regel. Eine fünfstimmige Messe mit konzertierenden Instrumenten ist nicht darunter.

² Im Inventar war ursprünglich unter Nr. 39 eine Missa *Delicta juventutis meae ne memineris*, Domine von Bioni verzeichnet (SATB, 2 Ob ad lib., 2 VI, Va, Bc). Zelenka selbst hat diese Eintragung überklebt. Es muß offenbleiben, ob die Messe Nr. (39) und die Messe Nr. 55 identisch sind. Eine Messe mit dem genannten Titel ist in der SLB unter der Signatur Mus. 2834-D-1 überliefert; ihr Verfasser ist jedoch Tobias Buz.

Die zunächst naheliegende Vermutung, daß die Musik der Neapolitaner erst nach 1730 mit Johann Adolph Hasse nach Dresden gekommen sei, erweist sich als falsch. Bereits Heinichen besaß Messen von Mancini, und auch in Zelenkas Inventar stehen einige Messen von Durante, Mancini und Scarlatti an sehr früher Stelle (Nr. 11, 12 und 13). Nicht nur die Wiener Messen von Fux und Reinhardt, Conti und Caldara waren bereits Mitte der 1720er Jahre in Dresden bekannt, sondern auch die großen Kyrie-Gloria-Messen einiger neapolitanischer Komponisten. Es bedurfte hier also nicht erst der Vermittlerrolle Hasses.¹

Im Dresdner Repertoire sind vier in Neapel geborene oder zumindest dort wirkende Komponisten vertreten. Der älteste unter ihnen ist Alessandro SCARLATTI (1660–1725). Seine Missa Magnanimitatis (Nr. 13) in D-Dur wird bereits im Inventar von Zelenka selbst als Verlust bezeichnet. Dies ist umso bedauerlicher, als sich für dieses Werk offenkundig keine Parallelquelle erhalten hat. Zelenka vermerkt im Inventar noch: „sine Credo“. Nach allem, was bisher über die „gestreckten Messen“ gesagt wurde, darf man vermuten, daß auch die Missa Magnanimitatis von Scarlatti als Kyrie-Gloria-Paar komponiert worden ist, während Zelenka Sanctus und Agnus Dei in der bekannten Weise ergänzt hat. Im übrigen sind sämtliche neapolitanischen Messen im Dresdner Repertoire von Hause aus Kyrie-Gloria-Paare.

Interessant wäre Scarlattis Messe auch wegen ihrer Besetzung gewesen. Denn Scarlatti verwendet als einziger „Nicht-Dresdner“ in Zelenkas Repertoire zwei Corni da caccia.² Quantz schreibt in seiner Autobiographie, daß Scarlatti „allein die Messe zweyhundertmal in Musik gebracht habe“ (S. 229). Man wird diese Behauptung, falls die Zahl nicht ohnehin zu hoch gegriffen ist, in erster Linie auf a cappella-Messen beziehen müssen. Für die Kirchenkomponisten der Generation Heinichens und Zelenkas kommt Alessandro Scarlatti als Vorbild kaum in Betracht. Einfluß erlangt nur derjenige Komponist, dessen Werke bekannt und verbreitet sind. Scarlattis Messen im konzertierenden Stil scheinen nicht sehr zahlreich gewesen zu sein; sein Beitrag zu Zelenkas Sammlung war bescheiden.³

Sowohl Francesco MANCINI (1672–1737) als auch Domenico SARRI (oder Sarro, 1679–1744) waren fast ausschließlich in Neapel tätig. Doch ihr Ruhm verbreitete sich über ganz Europa. Heinichen und Zelenka besaßen jeweils zwei Messen von Mancini (Heinichen: Mus. 2203-D-1,1 und D-1,2; Zelenka: Nr. 12, D-2 und Nr. 64, D-3), während Sarri mit drei Messen in Zelenkas Repertoire vertreten war (Nr. 40, Mus. 2356-D-1; Nr. 41, D-2 und Nr. 67, nicht nachweisbar). Während der ältere Mancini bereits Mitte der 1720er Jahre mit seinen Messen in Dresden präsent war, scheint Zelenka die Messen von Sarri nicht vor 1730 erworben zu haben.⁴

Neben den Messen besaß Zelenka von Mancini noch einen

„Motetto de S. Laurentio“: Resonate vos lyrae sonorae, G-Dur; 2 Vl, S [concertato], SSAATTBB, Bc; Mus. 2203-E-1 / Inv. 127.

Dieses Werk mit seiner großen Vokalbesetzung – es handelt sich um reale Acht- bzw. Neunstimmigkeit, nicht etwa um ein doppelchöriges Stück – besteht aus einer kurzen „Symphonia“, einem Chorsatz, einem Rezitativ mit anschließender Sopranarie, einem Rezitativ mit folgender Altarie und einem weiteren Rezitativ mit anschließender Sopranarie. Ein groß besetzter Chorsatz leitet die abschließende vierstimmige Doppelfuge ein. Dieses insgesamt merkwürdige Stück wurde in Dresden zu Ehren des heiligen Ignatius von Loyola musiziert, wie eine Textkorrektur im ersten Rezitativ zeigt:

¹ Dies entgegen Günther MASSENKEIL, Die konzertierende Kirchenmusik, in: Geschichte der katholischen Kirchenmusik, hg. von Karl Gustav FELLERER, Band II, Kassel usw. 1976, S. 107.

² Sonst finden sich Hörner noch in der D-Dur-Messe des Zerbster Hofkapellmeisters Fasch aus Heinichens Beständen, Mus. 2423-D-1, der Pisani-Messe Mus. 2500-D-1 sowie in einer verschollenen Messe von Johann Michael Breunich; dort könnten sie aber auf eine Einrichtung Zelenkas zurückgehen.

³ Scarlattis Caecilienmesse in A-Dur (1720) hat durch Neudruck (hg. von J. STEELE, London 1968) und Platteneinspielung eine gewisse Bekanntheit erlangt. In der Messenkomposition jener Zeit kommt diesem Werk jedoch keine herausragende Stellung zu. Edward J. DENT, Alessandro Scarlatti: His Life and Works, London 1905, 2. Auflage, hg. von Frank WALKER, London 1960, S. 184 f., bringt diese Messe mit Bachs h-Moll-Messe in Verbindung, doch ist dies nicht plausibel. Bach kann diese Messe nicht gekannt haben; in Dresden dagegen hätte er eine Vielzahl ähnlich gearteter Werke kennenlernen können.

⁴ Eine im Inventar verzeichnete Lauretanische Litanei Sarris (Inv. 211) ist in Dresden nicht mehr nachweisbar.

anstelle des ursprünglichen Textes „In aeterna gloria / fortis Laurentii resonet victoria“ heißt es nach der Korrektur „In aeterna gloria / divi Ignatii resonet victoria“.

Mancinis Missa Temperantiae (Nr. 12) ist in Dresden als „gestreckte Messe“ erhalten; ein Credo besaß dieses Werk nicht. Zelenka hat die Arie „Domine Deus“ im Gloria mit einem Auslassungsvermerk versehen und ihren Text der vorhergehenden Nummer zugeschlagen. Das ursprüngliche „Domine Deus“ verwendete er als Benedictus; durch die Auslassung der Parodievorlage im Gloria wird bei der Aufführung der Messe die Parodie nicht erkennbar. Dagegen erklingen das „Cum Sancto Spiritu“ und das gesamte Kyrie je zweimal: der Gloria-Schluß bildet zugleich das Osanna II, das Kyrie wird wie so oft zum „Dona nobis pacem“. Einige kleinere Abschnitte im Sanctus und im Agnus Dei könnten Zusatzkompositionen Zelenkas sein; Vorbilder für die betreffenden Abschnitte haben sich in Mancinis Kyrie-Gloria-Paar nicht finden lassen.

Die Bearbeitung dieser Messe erfolgte in zwei Schichten, die anhand von Zelenkas Schrift unterschieden werden können. In der früheren Schicht hat Zelenka die Messe gestreckt, in der späteren Schicht (Schrift nach 1728; neuer Baßschlüssel) wurden der „Tromba sola“ eine zweite Trompete und ein Paar Pauken zur Seite gestellt; die Messe erhielt dadurch eine Solemnis-Besetzung. Die „Rangerhöhung“ dieser Messe dürfte in die Zeit des Interregnums nach Heinichens Tod fallen, als Zelenka weit häufiger als vorher die Kirchenmusik bei festlichen Anlässen leiten mußte. Darüberhinaus zeigt sich, daß die Werke, war erst einmal das Aufführungsmaterial hergestellt, in regelmäßigem Gebrauch blieben.⁵

Die Messen Sarri stellen erheblich größere Anforderungen an die Vokalsolisten als die Messen Mancinis; sie enthalten im übrigen die ausgedehntesten Gloria-Vertonungen innerhalb des untersuchten Dresdner Repertoires. Die von Zelenka bearbeitete Missa Adjutorium nostrum in nomine Domini (Nr. 40) von Sarri enthält die unten folgenden Passagen. Eine solche Behandlung der menschlichen Stimme unterscheidet die Messen der um 1680 geborenen Neapolitaner im Dresdner Repertoire von den in den vorhergehenden Abschnitten erwähnten Messen Lottis, Caldaras und Contis (um von anderen Komponisten zu schweigen). Wenn man das „spezifisch Neapolitanische“ einzelner Messen finden will, dann hat man in diesem Bereich zu suchen, nicht aber im Bereich der großformalen Gliederung.

Bsp. 42-44: SARRI, Messe Nr. 40, nach Mus. 2358-D-42; Kyrie (T. 11-15), Gloria in excelsis Deo (T. 24-38), Domine Deus (T. 55-67)

The image shows a musical score for Sarri's Messe Nr. 40. It consists of three staves. The top staff is for Soprano (S) and the bottom two staves are for Alto (A) and Tenor/Bass (T/B). The Kyrie section is marked 'S I: Kyrie eleison, eleison' and the Gloria section is marked 'Gloria in excelsis Deo'. The Domine Deus section is marked 'Domine Deus'. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings.

Hingewiesen sei auf eine besondere Art der Textbehandlung im Gloria, die an entsprechender Stelle auch in Zelenkas Missa votiva (Z 18; Gratias agimus tibi) in ähnlicher Weise begegnet:

⁵ Die Messe Nr. 64, Mus. 2203-D-3, ist aufgrund starker Beschädigung der Quelle und Papierzerfalls nicht mehr benutzbar. – Unter der Signatur Mus. 2356-D-4 besitzt die SLB stark beschädigte Fragmente aus einem Stimmensatz einer Sarri-Messe in d-Moll. Die Quelle stammt aus Zelenkas Sammlung; vielleicht ist diese Messe mit dem Inventareintrag Nr. 67 gemeint.

A solo: Domine Deus, Rex coelestis, Deus Pater omnipotens;
 Coro: Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.
 S solo: Domine Fili unigenite, Jesu Christe;
 Coro: Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.
 SA soli: Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris;
 Coro: Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.

Man muß hier jedoch nicht damit rechnen, daß Zelenka Sarri imitiert habe. Denn bereits in der Missa Fidei (Z 6; 1725) behandelt Zelenka den Text so, daß er einzelne Partikel als Kehrreim verwendet, der in sinnvoller Weise in den fortlaufenden Text eingestreut wird. In dieser Art des Umgangs mit dem Ordinariumstext hat man wohl auch die Grundlage für die von der Forschung bislang als Besonderheit gewerteten „Credo-Messen“ zu sehen. Der Credo-Text läßt mehr noch als der Text des Gloria zur Bildung eines Kehrreims ein. Vom Text her ist die Bekräftigung der einzelnen Glaubenssätze durch die wiederholten Worte „credo, credo“ unmittelbar einleuchtend.⁶

Auch Sarris Missa Adjutorium nostrum in nomine Domini (Nr. 40) ist eine gestreckte Messe. Sarri hat nur ein Kyrie-Gloria-Paar komponiert; diese ursprüngliche Fassung ist in Dresden in der Partitur eines italienischen Kopisten erhalten (Mus. 2356-D-1), die keinerlei Bearbeitungsspuren aufweist. Zelenka hat in der bekannten Weise die Teile Sanctus und Agnus Dei ergänzt. Dabei hat er einige kurze Chorblöcke selbst komponiert (Sanctus ... Sabaoth; Osanna II; Agnus Dei I). Das Pleni/Osanna entspricht Sarris Gratias agimus tibi, das Benedictus entspricht dem Laudamus te, das Agnus Dei II wurde durch Umtextierung des Qui tollis ... suscipe gewonnen und das Dona nobis pacem bildete in der Vorlage den breit ausgeführten Amen-Schluß des Gloria.

Fällt schon in der eben besprochenen Sarri-Messe die große Anlage auf, so gilt dies noch mehr für die Missa Divi Nepomuceni (Nr. 41; Mus. 2356-D-2, nur Kyrie und Gloria). Das Gloria dieser Messe ist die umfangreichste Vertonung dieses Ordinariumsteiles im gesamten untersuchten Repertoire.

Sarri, Missa Divi Nepomuceni (Nr. 41; Mus. 2356-D-2)

GLORIA

1. Gloria in excelsis Deo, G-Dur:
200 x 3/4 Allegro (konzertanter Chorsatz; das Anfangsritornell von 29 Takten Umfang wird am Schluß des Satzes vollständig wiederholt).
2. Et in terra pax, Schlußkadenz nach a-Moll:
57 x 3/2 Adagio (blockhafter Chorsatz).
3. Laudamus te, e-Moll:
92 x C (Altarie).
4. Gratias agimus tibi, h-Moll/D-Dur:
79 x C (Chor mit Vokalsoli und Instrumentalritornellen).
5. Domine Deus, h-Moll:
129 x 2/4 (Sopranarie mit obligatem Violoncello).
6. Domine Fili, A-Dur:
218 x 3/8 Andante (Duett Sopran-Alt).
7. Qui tollis ... miserere, D-Dur:
51 x C (Chorsatz).
8. Qui tollis ... suscipe, G-Dur:
76 x C Vivace (Baßarie).
9. Qui sedes, e-Moll:
40 x C (Sopranarie).
10. Quoniam tu solus Sanctus, G-Dur:
230 x 3/8 (konzertanter Chorsatz mit Vokalsoli).
11. Cum Sancto Spiritu:
4 x C (kurzer einleitender Chorblock mit dominantischem Halbschluß auf dem H-Dur-Dreiklang, der jedoch nicht die Tonart e-Moll, sondern deren Durparallele G-Dur vorbereitet).
12. In gloria Dei Patris, Amen, G-Dur:
117 x C (Chorfuge).

⁶ Das Prinzip läßt sich bereits vor 1650 nachweisen, und zwar nicht nur in bezug auf das Credo, sondern auch auf das Gratias agimus tibi. Hans Adolf Sander schreibt zu einer Messe von Gasparo Casati aus dem Jahre 1644: „Im ‚Gloria‘ wird nämlich der Vers ‚Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam‘ bei weitgehendster Beibehaltung der gleichen musikalischen Einkleidung refrainartig nach den Versen VIII, IX, X und XIV, XV, XVI und XVII wiederholt. Dieser Gratias agimus-Refrain ist tripliert und hat durchaus tanzmäßig galliardenartigen Anstrich“ (SANDER, Barockmesse, S. 86; zu einer frühen „Credo-Messe“ vgl. a. a. O., S. 85).

Gewiß sind auch die Gloria-Teile in den Messen von Heinichen oder Conti stark untergliedert, doch haben dort die einzelnen Nummern stets einen überschaubaren Umfang. Bei Sarri aber sind viele Sätze breit ausgeführt; in Verbindung mit der großen Zahl der Einzelnummern entstehen so die längsten Gloria-Vertonungen des Dresdner Repertoires. Es ist kein Zufall, daß die Messen Sarri und der anderen Neapolitaner nur aus Kyrie und Gloria bestehen. Nur unter Verzicht auf die Vollständigkeit des konzertant vertonten Ordinarius war eine derart ausladende Gestaltung von Kyrie und Gloria möglich. Die in Neapel praktizierte Gottesdienstordnung (die im einzelnen wohl noch zu erforschen ist) gab den Rahmen vor, den die neapolitanischen Komponisten mit ihren großen Kyrie-Gloria-Messen ausfüllten.

Anders als Scarlatti, Mancini und Sarri ist Francesco DURANTE (1684–1755) nicht als Opernkomponist hervorgetreten. Der Schwerpunkt seines Schaffens liegt ganz auf dem Gebiet der Kirchenmusik.

Die Arbeit von Johanna Maria *Auerbach*, Die Messen des Francesco Durante (1684–1755), masch. Diss. München 1954, ist wenig aufschlußreich. Insbesondere die Bemerkungen zu den Messen im „modernen Stil“ sind oberflächlich: „Die Melodik in den modernen Messen ist zum Teil sehr gefällig und wirklich empfunden“ (S. 79). Und das „Ergebnis“ der Untersuchung bleibt eine bloße Behauptung: „Die formale Bedeutung der Messen des Francesco Durante war nicht nur wichtig für die Neapolitaner, sondern für die gesamte Weiterentwicklung der Messenkomposition“ (ebd.).

Unzulänglich ist auch die Arbeit von Walther *Müller*, Johann Adolf Hasse als Kirchenkomponist. Ein Beitrag zur Geschichte der neapolitanischen Kirchenmusik, Diss. Leipzig 1910. Der einleitende Abschnitt über „Die Kirchenmusik der neapolitanischen Schule“ (S. 1–22) basiert auf einer Zufallsauswahl von Quellen, die keine verlässlichen Aussagen erlaubt.

Neuerdings hat Wolfgang Hochstein einen umfassenden Versuch unternommen, die Kirchenmusik eines wichtigen „Neapolitaners“ darzustellen: Wolfgang *Hochstein*, Die Kirchenmusik von Niccolò Jommelli (1714–1774) unter besonderer Berücksichtigung der liturgisch gebundenen Kompositionen, Diss. Hamburg, Druck: Hildesheim-New York 1984, 2 Bände. Jommelli ist im Hinblick auf das in der vorliegenden Arbeit untersuchte Repertoire zwar ohne Bedeutung, da er zu jung ist. Hochsteins Arbeit vermag jedoch zu zeigen, wie man künftige Arbeiten über die „älteren Neapolitaner“ anlegen kann. Es läßt sich vorerst wohl kaum vermeiden, daß solche Arbeiten einen überdurchschnittlichen Umfang erreichen. Dies hängt damit zusammen, daß hier Fragen behandelt werden müssen, die in einer Arbeit über Bach oder Mozart mit einem kurzen Verweis auf eine Ausgabe, einen Kritischen Bericht oder einen Titel der Sekundärliteratur zu erledigen wären.

Hier sei auch hingewiesen auf den informativen Literaturbericht von Wolfgang *Witzenmann*, Die italienische Kirchenmusik des Barocks. Ein Bericht über die Literatur aus den Jahren 1945 bis 1974. Teil I: Der Frühbarock, Teil II: Mittel- und Spätbarock, *Acta Musicologica* 48, 1976, S. 77–103 und 50, S. 154–180. Noch 1982 hat Helmut *Hucke* den allgemeinen Kenntnisstand in diesem Bereich der Musikgeschichte so beschrieben: „Die italienische Kirchenmusik des 17./18. Jahrhunderts stellt bis heute eine terra incognita dar...“ (Helmut *Hucke*, Vivaldi und die vokale Kirchenmusik des Settecento, in: Antonio Vivaldi. Teatro Musicale, Cultura e Società, hg. von Lorenzo Bianconi und Giovanni Morelli, Florenz 1982, S. 191).

Durantes Messen in Dresden erreichen nicht ganz die Ausmaße der Messen von Sarri; auch in ihrer melodischen Anlage erscheinen sie wesentlich schlichter. Zelenka hat die Missa Modestiae (Nr. 11; Mus. 2397-D-10) schon früh erworben; die Schriftformen seiner Einrichtung des Werkes weisen auf die Mitte der 1720er Jahre.

Die großen italienischen Messen mag Zelenka besonders bewundert haben. Je mehr man sich den Wohlklang dieser Musik vertraut macht, desto deutlicher wird der Grund, auf dem sich Zelenkas spätere Messen erheben. Die Anregungen, die er diesen Messen – und schließlich auch der Musik Johann Adolf Hasses – verdankt, sind wesentlich besser und unmittelbarer zu erfassen als die Anregungen, die Zelenka von seinem Lehrer Fux empfangt. In seiner späten Missa votiva (Z 18; 1739) ist der Satz „Credo in unum Deum“ mit einer pseudo-gregorianischen Formel in langen Notenwerten gestaltet, die von den anderen Stimmen kontrapunktiert wird. Dabei ist die Setzweise der Gegenstimmen im wesentlichen akkordisch. Umrahmt werden die formelgebundenen Teile von virtuosen Instrumentalritornellen im neuesten Geschmack. Ähnliches findet sich Jahre früher bereits bei Durante, und gewiß nicht nur bei ihm. Der Einleitungssatz des Gloria aus der Missa Modestiae wird ganz von einer Formel beherrscht, die zunächst im Sopran exponiert wird und danach durch die einzelnen Stimmen wandert.

The image shows a musical score for the Gloria in excelsis Deo by Durante. It features several staves: Violins (Vl.), Oboes (Ob.), Soprano (Soprani I & II), and Bass (Basso Continuo). The tempo is marked 'Allegro assai'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are also handwritten annotations in German, including 'Var. (von Zelenka ergänzt)' and 'Gloria in excelsis Deo, 10, 11'.

Fast erübrigt es sich zu sagen, daß auch diese neapolitanische Messe von Durante nur als Kyrie-Gloria-Paar komponiert war, das von Zelenka gestreckt wurde. Dies zeigt der Schriftbefund der Quelle Mus. 2397-D-10 unmittelbar: der Hauptteil des Notentextes von Kyrie und Gloria wurde von einem Kopisten (wohl Philipp Troyer) geschrieben, während Sanctus und Agnus Dei ganz von Zelenkas Hand stammen. Im einzelnen leitet Zelenka die Sätze des Sanctus und Agnus Dei aus folgenden Teilen des Kyrie und Gloria ab:

Durante, Missa Modestiae (Nr. 11)

Sanctus:	Kyrie eleison II;
Pleni/Osanna:	Gloria in excelsis Deo (der leicht umrhythmisierten Formel sind die Worte „pleni sunt coeli et terra“ unterlegt);
Benedictus:	Qui tollis ... suscipe;
Osanna II:	kurzer Chorblick ohne Vorbild.
Agnus Dei:	Qui tollis ... miserere;
Dona nobis pacem:	Kyrie eleison I.

Noch eine weitere Messe von Durante – Kyrie, Gloria und Credo in C-Dur (Mus. 2397-D-1; Kyrie und Gloria auch in D-1a, diese Quelle jedoch ohne Zelenka-Spuren) – hat Zelenka überarbeitet; im Inventar ist diese Messe nicht verzeichnet. Die Schriftformen Zelenkas in D-1 sind recht spät, so daß es möglich ist, daß er diese Messe erst um 1740 für die Aufführung eingerichtet hat. In der Vorlage waren nur 2 Violinen, der fünfstimmige Chor (SSATB) und der Basso continuo notiert. Bei der Quelle D-1 handelt es sich offenkundig um eine italienische Kopie. Anders als in den von Philipp Troyer angefertigten Partituren, die häufig über und unter den Violinen zusätzliche Systeme für die Ergänzung von Oboen und Viola vorsahen, mußte Zelenka bei der Einrichtung dieser Messe die Viola dort eintragen, wo gerade Raum war. Häufig ergänzte er auch ein System über der ursprünglichen Akkolade für die Oboen, gelegentlich ergänzte er ein System am unteren Blattrand für die Viola.

Im Gloria scheidet Zelenka Durantes Chorsatz „Qui sedes ad dexteram Patris“ aus; vor diesem Satz hat er vermerkt: „NB. Tutto questo si lascia, andando subito al Quoniam solo“. Den entfallenden Text schlägt er dem vorhergehenden Satz „Qui tollis“ zu, dessen Ende er selbst komponiert hat. Zwischen das umgestaltete „Qui tollis“ und Durantes Arie „Quoniam tu solus Sanctus“ schiebt Zelenka einen eigenen Tuttiatz (28 x 3/4) ein, der den Text der Arie vollständig vorwegnimmt – ein in Zelenkas eigenen Messen gebräuchliches Verfahren (vgl. etwa das Gloria der Missa Omnium Sanctorum, Z 21; Neudruck in EdM Band 101, in Vorbereitung). Die Anfangstakte dieses Satzes seien hier mitgeteilt.⁷ Ob Zelenka Durantes Chorsatz ausgeschieden hat, um daraus Abschnitte der nicht vertonten Teile Sanctus und Agnus Dei zu gewinnen, läßt sich nicht entscheiden, da entsprechende Quellen fehlen. Nach allem, was in den vorangehenden Abschnitten über die gestreckten Messen gesagt wurde, ist diese Vermutung plausibel. Anhaltspunkte dafür, daß Zelenka Messensätze ausgeschieden hat, weil sie ihm nicht gut genug waren, haben wir nicht gefunden.

⁷ Dieser Chorsatz ist Zelenkas einzige Zusatzkomposition zu dieser Messe; er ist sehr flüchtig geschrieben (uneinheitliche und zuweilen widersprüchliche Akzidentiensetzung). Alle anderen Sätze waren bereits in der italienischen Vorlage enthalten. Zelenkas Revision des Notentextes hält sich im üblichen Rahmen.

Bsp. 46: DURANTE, Messa à Cinque Voci, Mus. 2397-D-1; Quoniam (T. 1-11; von ZELENKA geschrieben und wohl auch komponiert)

Johann Gottlob Harrer

Innerhalb des untersuchten Repertoires weist eine Messe von Johann Gottlob HARRER (1703–1755) die größte Ähnlichkeit mit Zelenkas eigenen nach 1730 entstandenen Messen auf. Harrer ist heute vor allem deshalb noch bekannt, weil er im Jahre 1750 Johann Sebastian Bach im Leipziger Thomaskantorat nachfolgte. Das Zentrum seines Wirkens aber war Dresden, wo Harrer seit 1731 als Kapellmeister des allgewaltigen sächsischen Premierministers Heinrich Graf Brühl tätig war.¹ Auch mit der Hofmusik stand Harrer in Verbindung, wie aus einer Eingabe hervorgeht, in der er kurz vor seinem Tod um den Titel eines kurfürstlich-sächsischen „Cammer-Compositeurs“ nachsuchte. „Unter Hinweis darauf, daß er, als Supernumerarius im Pohnischen Orchestre und auch nachher in Sachsen vielfach bei Musiquen ... gebraucht worden“ sei, erbittet Harrer ein entsprechendes Prädikat. Schon am 30. April 1755 erging das entsprechende Dekret ... über die Beilegung des Charakters eines „Cammer-Compositeurs“ in Rücksicht auf Harrers Verdienste beim „königlichen Orchestre“ und seiner „auch sonst besitzenden guten Geschicklichkeit im componiren.“²

Zelenka besaß das Autograph von Harrers „Missa a XIX.“ (Nr. 65; Mus. 2740-D-2) für SATB (Coro, Soli), 2 Tr, Timp, 2 Fl (nur als solistische Obligatstimmen verwendet), 2 Ob, 2 Vl, Va und Bc. Die Zahl neunzehn ergibt sich, wenn man die vier Singstimmen doppelt, als „Concertanti“ und „Ripieni“, zählt. Zelenka mußte diese Messe kaum für die Aufführung einrichten, wußte Harrer doch genau über die Anforderungen der Dresdner Hofkirchenmusik Bescheid. So ist die Beteiligung der Oboen bereits von Harrer vorgesehen, und auch die Viola ist – anders als in vielen italienischen Messen – durchweg als selbständige Stimme auskomponiert.

Das Manuskript der Messe ist ein Kompositionsautograph, wie zahlreiche Korrekturen von der Hand Harrers zeigen. Auf dem Titelblatt hat Harrer das Datum „Ao. 1735. Mes. Dec.“ eingetragen. Die Tat-

¹ Vgl. zu Harrer die grundlegende Abhandlung von Arnold SCHERING, Der Thomaskantor Joh. Gottlob Harrer (1703–1755), in: Bach-Jahrbuch 1931, S. 112–146. Die Messe Nr. 65 ist dort auf S. 128 f. kurz charakterisiert und in der Werkliste unter B.2 verzeichnet (S. 124). – Harrers Miserere c-Moll (in Scherings Werkliste unter B.6 verzeichnet) stammt ebenfalls aus Zelenkas Besitz; im Inventar ist es nicht aufgeführt. Die Quelle trägt heute die Signatur Mus. 2740-E-1. Durch den Vergleich dieser Quelle mit dem Autograph der Messe Nr. 65 zeigt sich, daß auch E-1 ein Harrer-Autograph ist. Allerdings bricht Harrers Schrift kurz vor dem Ende der Kleinen Doxologie ab; Zelenka selbst hat das Manuskript vervollständigt (Abb. 14). Da seine Handschrift mitten auf einer von Harrer geschlüsselten und begonnenen Seite einsetzt, ist diese Quelle ein sprechendes Zeugnis für die persönlichen Beziehungen zwischen den beiden Musikern. Harrer hat seinerseits als einer von sehr wenigen Zeitgenossen Werke von Jan Dismas Zelenka aufgeführt. Nachweisbar sind bislang die folgenden Werke und Quellen: 1. Missa Sancti Spiritus Z 4 (D-brd B Mus. ms. 23541, Stimmen); 2. Missa Corporis Dominici Z 9 (im Autograph nicht erhalten; D-brd B Am. B. 362, Partitur, sowie Stimmen unter der Signatur Mus. ms. 23541/5 [= das von Harrer geschriebene Titelblatt] und den anscheinend noch ungeordneten Signaturen 23542, 23544 und 23544/2); 3. Magnificat C-Dur Z 107 (D-brd B Mus. ms. 23545, Stimmen); 4. Magnificat D-Dur Z 108 (US CA bMS Mus. 83, Partitur und 1 Stimme VI I; vgl. WOLFF, S. 164 f.).

² Siehe den nicht namentlich gezeichneten Beitrag „Bachs Nachfolger im Thomaskantorat als kurfürstlich-sächsischer „Cammer-Compositeur““ im Bach-Jahrbuch 1982, S. 153.

Die Nähe Harrers zu Zelenka möge durch zwei Beispiele illustriert werden. Die Ähnlichkeiten beruhen zum einen gewiß auf direktem Einfluß, zum anderen aber auch auf der Orientierung beider Komponisten an der italienischen Opernmusik neuester Art, die mit Hasses Opern in Dresden ihren Einzug gehalten hatte.

Handwritten musical score for "Christe eleison" in G major, 2/8 time. The score is written on two staves. The melody is in the treble clef and the bass line is in the bass clef. The lyrics are written below the melody. The score includes dynamic markings like "p" and "f", and articulation like "acc." and "ten.". The lyrics are "Christe eleison, Christe eleison, e-lei-son."

Handwritten musical score for "Christe eleison" in G major, 3/8 time. The score is for three parts: Soprano (S), Alto (A), and Bass (Bc). The lyrics are "Christe eleison, Christe, Christe, Christe eleison, Christe, Christe, Christe eleison". The music features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like "p" and "f".

Handwritten musical notation for two parts: **Hörner** and **Zelenka**. The notation includes notes, rests, and lyrics in German and Russian. The lyrics for Hörner are: "Du GLEICH: Dona nobis pacem Ky-ri-e e-lei". The lyrics for Zelenka are: "Dona nobis pa-cem-do Ky-ri-e e-lei".

Abb. 14: Johann Gottlob Harrer, *Miserere c-Moll, Kleine Doxologie*; *Mus. 2740-E-I* (Autograph Harrer, beendet von Zelenka), S. 26. Partituranordnung: VI/(Ob) I, VI/(Ob) II, Va (die Systeme sind leer, da die Instrumente nach den Singstimmen ausgeschrieben werden sollen), S, A, T, B, Bc. Die Schlüsselleiste einschließlich der Vorzeichen sowie der erste Takt (mit Ausnahme der Textsilbe „-men“ im Sopran) sind – wie auch alle vorangehenden Seiten – von Harrer geschrieben. Zelenka schreibt danach den Rest des Werkes nieder, das auf S. 28 der Quelle endet (späte Schriftformen, insbesondere ersichtlich aus den hier nicht abgebildeten Schlüsseln auf S. 28).

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is written in a cursive, handwritten style. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is dense, with many notes and rests. Dynamic markings like *pp* (pianissimo) and *mf* (mezzo-forte) are visible. The score is divided into measures by vertical bar lines. The overall style is that of a personal manuscript or a working draft.

am Dresdner Hof zwar nicht mehr einordnen. Dies ändert jedoch nichts daran, daß Zelenka diese Werke unter dem Eindruck des neuen Musikideals des Dresdner Hofes komponierte. Arnold Scherings Urteil über Harrers Messe könnte auch auf Zelenkas Kirchenmusik der 1730er Jahre gemünzt sein. In seiner negativen Färbung zeigt es die Schwierigkeiten des an Bach orientierten Hörers und „Kunstrichters“, dieser häufig ins Detail verliebten Kompositionsweise positive Aspekte abzugewinnen: „Hält man freilich Bachs Messe [h-Moll], die um die gleiche Zeit entstand, dagegen, so wird man inne, daß Harrers Musik nur in Verbindung mit dem süßen Duft des Weihrauchs, dem eindrucksvollen Zeremoniell des katholischen Hochamts und der Stimme von Kastraten gedacht werden kann. Ihr fehlt jede Tiefe, jede Mystik, jeder Herzenston. Auch an Hasse reicht sie nicht heran, ihre Melodik entbehrt zu sehr der schwellenden Fülle und des langen Atems“.³

Fasch, Eberlin, Breunich, Teller (verlorene Quellen)

Unter Nr. 38 verzeichnete das Inventar ursprünglich eine Missa sine nomine von Johann Friedrich FASCH (1688–1758). Zelenka selbst hat diese Eintragung getilgt; das Werk ist in Dresden nicht mehr nachweisbar. Die beiden Fasch-Messen aus Heinrichens Beständen, Mus. 2423-D-1 und D-2 (vgl. oben, Abschnitt III.D.1.b.), verwenden jeweils drei Oboen. Ob Zelenkas Inventareintrag auf eines dieser Werke zielte, läßt sich nicht entscheiden; die genannten Quellen zeigen jedenfalls keine Spuren seiner Handschrift.

Auch die anstelle der Fasch-Messe unter Nr. 38 verzeichnete vierstimmige Messe des in Salzburg tätigen Johann Ernst EBERLIN (1702–1762) ist nicht mehr auffindbar. Die Quelle scheint erst in jüngerer Zeit verloren gegangen zu sein. Denn Eitner (III, S. 304) verzeichnet im Eberlin-Artikel eine Dresdner Quelle mit einer „Messa, à 4 voci c. 2 V. Va. ed org., ohne Vornamen“.

Johann Michael BREUNICH (gestorben nach 1756), ein Jesuit, wirkte zunächst in Mainz; um 1735 ist er in Prag nachweisbar. Er kam mit dem Dresdner Hof sowohl als Geistlicher wie auch als Komponist in Berührung. Im HStCal 1744 erscheint im Hofstaat der Königin und Kurfürstin Maria Josepha erstmals ein „R.[Reverendus] P.[Pater] Breunich“ als „Capellan“, im Jahrgang 1745 sind hinter Breunichs Namen die Buchstaben „S. J.“ ergänzt. Später erscheint „P. Johann Michael Breunich“ als „Kirchen-Compositeur“; er ist damit einer der Nachfolger Zelenkas in dieser Funktion.

Zelenka hatte im Inventar zunächst sechs Messen Breunichs verzeichnet. Bei dreien dieser Messen hat er die Besetzung spezifiziert: der vierstimmige Chor und das gewöhnliche Instrumentarium (2 Ob ad lib., 2 Vl, Va, Bc) werden dabei von zwei Blechblasinstrumenten (in einem Fall 2 Corni da caccia, in den beiden anderen Messen Clarini bzw. Trombe) unterstützt. Die Sechszahl der Messen deutet im Verein mit den Besetzungsangaben darauf, daß es sich bei den Breunich-Messen in Zelenkas Repertoire um den Druck – bzw. um Spartierungen, die nach den Stimmen angefertigt wurden – von sechs Messen handelte, der ohne Jahreszahl unter dem Titel „VI. Missae Dedic. [Dedicatae] ... Capitulo Metropolitano Moguntino. op. 1“ erschien (RISM B 4344; ausführlicheres Titelzitat nach Eitner, II, S. 188). Die Messen sind komponiert für SATB, 2 Vl, Va, Org und 2 Clarini. Auch die Werke Breunichs sind in Dresden erst in jüngerer Zeit verloren gegangen; Eitner (II, S. 187 f.) kennt noch zahlreiche handschriftliche Dresdner Quellen.

Auf einem Druck dürften schließlich auch die verschollenen Quellen mit Messen von Marcus TELLER (nachweisbar 1715–1727 in Maastricht; vgl. Nr. 50 und 51 sowie die Bemerkung im Anschluß an die Messenliste) beruht haben. Teller publizierte in den Jahren 1726 und 1733 in Augsburg zwei Drucke, in denen auch Messen enthalten waren. Beide Drucke verwenden im Titel dieselbe Formulierung: „Musica sacra stylo plane italico & cromatico pro compositionis amatoribus, complectens [folgt Inhalt]“ (RISM T 459 und T 460; ausführlicheres Titelzitat nach Eitner, IX, S. 377). Tellers Messen sind klein besetzt (SATB, 2 Vl, Va, Bc). Elizabeth Roche beschreibt Tellers Melodik als „typical of that [scl. style] adopted by Bavarian church composers“ (NGr XVIII, S. 659). Man wird Teller damit in

³ SCHERING, Harrer, S. 128. – Nachzutragen ist ein verschollenes Werk Harrers: Salve Regina (Inv. 117).

die Nähe Zeilers oder Rathgebers rücken dürfen, die wie Teller in Augsburg ihre Kirchenmusik publizierten. Sowohl Teller als auch Breunich (Nr. 48 und 49; vgl. auch die Bemerkung im Anschluß an die Messenliste) erscheinen im Inventar an relativ später Stelle; Zelenka dürfte die Werke um 1735 erworben haben.

„Giovanni Pisani“

Der Name Giovanni PISANI, den Zelenka an mehreren Stellen der Quelle Mus. 2500-D-1 nennt, findet sich in keinem Lexikon älteren oder jüngeren Datums. Das Manuskript der Messe, die diesem Autor zugeschrieben ist, besteht aus zwei von verschiedenen Kopisten geschriebenen Teilen, die jeweils eigene, von Zelenka geschriebene Titelblätter besitzen:

„Kyrie et Gloria ex Missa à 5 /Sopra. 2, Alto, Teno, Basso, Violin 2, Oboe 2, Viola, Trombe 2, Tympan., Corni da Caccia ex G et ex F, con Basso Continuo [Abstand] di S: Gioianni Pisani“;

„Credo, Sanctus, Agnus. Sopr: 2, Contralto, Tenor, Basso. Violin 2., Viola ad libitum [Abstand] Di Sigr: Gioianni Pisani“.

Zelenkas Handschrift zeigt hier und bei seinen Eintragungen im Notentext sehr späte Formen. Da das Werk im Inventar nicht verzeichnet ist, besprechen wir es an letzter Stelle.

Kyrie und Gloria weisen eine beträchtliche Ausdehnung auf. Das Gloria mit 813 einfachen Takten ist vergleichbar mit dem Gloria aus der Xaveriusmesse Zelenkas (Z 12) oder dem längsten Gloria Heinrichs aus dessen zweiter Messe (M 2). Der großen Ausdehnung entspricht eine reiche Besetzung mit fünfstimmigem Chor SSATB, 2 Trompeten und Pauken, gelegentlich auch 2 Corni da caccia, 2 auf dem Titelblatt nicht erwähnten Flöten, die Zelenka mehr oder weniger differenziert mit den Violinen spielen läßt (Pisani selbst hatte nur im „Qui tollis . . . suscipe“ einen obligaten „Traversiero“ vorgesehen), 2 Oboen, 2 Violinen, Viola und Basso continuo. Zelenka hat die Stimme der Pauke und der Bratsche selbst geschrieben sowie die Führung von Flöten und Oboen geregelt.

Die Quelle und das Werk weisen einige Besonderheiten auf. Es hat den Anschein, als hätte Zelenka die beiden Teile des Manuskripts erst nachträglich zusammengefügt. Kyrie und Gloria sind von dem Hofnotisten Girolamo Personè geschrieben, Credo, Sanctus und Agnus Dei von einem anderen Kopisten aus dem Umkreis des Hofes. Die Autorenangabe auf dem Titelblatt des zweiten Manuskriptteils ersetzt eine radierte, nicht mehr lesbare ältere Angabe.

Die Besetzung reduziert sich im zweiten Teil beträchtlich. Zwar bleibt es beim fünfstimmigen Chor SSATB, doch sind nun keine Bläser mehr vorgesehen. Es findet sich nicht einmal ein Hinweis auf die in Dresden obligatorischen Oboen; der Kopist konnte ihre Stimmen nach bewährtem Muster in Anlehnung an die Violinen ausschreiben. Die Bratschenstimme ist auch hier durchweg von Zelenka geschrieben, worauf bereits das Titelblatt mit der Angabe „Viola ad libitum“ verweist. Ursprünglich waren die Teile Credo, Sanctus und Agnus Dei demnach für fünfstimmigen Chor und „Kirchentrio“ (2 Vl, Bc) gesetzt; realisiert wurde dieser Satz durch Zelenkas Einrichtung im Sinne der Besetzung seiner eigenen späten Messen mit 2 Violinen, die wahrscheinlich durch Oboen verstärkt wurden, Viola und Basso continuo.

Auch die kompositorischen Dimensionen werden im zweiten Manuskriptteil wesentlich kleiner. Den 813 einfachen Takten des Gloria stehen lediglich 265 einfache Takte des Credo gegenüber. Dem entspricht im Detail, daß die Gloria-Intonation, nicht aber die Credo-Intonation in die mehrstimmige Komposition mit einbezogen ist; das Credo beginnt mit „Patrem omnipotentem“.

Schließlich hat Zelenka auf die praktische Einrichtung des zweiten Teiles wesentlich weniger Mühe verwandt als auf die Einrichtung des Messenbeginns. Zwar ließe sich die Reduktion in Besetzung, Satz und Revisionsaufwand noch als Spiegelung des unterschiedlichen musikalisch-zeremoniellen Stellenwerts von Kyrie und Gloria einerseits, Credo, Sanctus und Agnus Dei andererseits interpretieren. Zweifel an der ursprünglichen Zusammengehörigkeit ergeben sich jedoch angesichts der Tonartenfolge. Das dreiteilige Kyrie steht in D-Dur; die einzelnen Sätze der übrigen Ordinariumsteile durchwandern einen großen Bereich:

G-Dur (Gloria in excelsis Deo); e-Moll (Laudamus te); A-Dur (Gratias agimus tibi); F-Dur (Domine Deus); c-Moll (Qui tollis ... miserere); Es-Dur (Qui tollis ... suscipe); c-Moll (Qui sedes; Reprise des „Qui tollis ... miserere“); g-Moll (Quoniam); D-Dur (Cum Sancto Spiritu); D-Dur (Amen).

B-Dur (Patrem); c-Moll (Et incarnatus est); c-Moll (Crucifixus); F-Dur (Et resurrexit); B-Dur (Qui locutus est).

B-Dur (Sanctus/ Pleni/ Osanna); d-Moll/ B-Dur (Zelenkas Benedictus und Osanna II).

B-Dur (Agnus Dei).

Kyrie und Gloria erweisen ihre Zusammengehörigkeit durch ihre Gründung auf die Rahmentonart D-Dur. Eine besonders enge Verbindung zwischen den beiden Teilen ergibt sich daraus, daß die Ecksätze des Gloria – entgegen der üblichen Kompositionspraxis – in verschiedenen Tonarten stehen. Das Gloria büßt dadurch – zumindest ideell – einen Teil seiner Selbständigkeit ein; im Hinblick auf die zyklische Anlage wäre demnach das verbindende Moment zu betonen: nicht „Kyrie und Gloria“, sondern „Kyrie und Gloria“.

An die Stelle der Rahmentonart D-Dur tritt im zweiten Teil des Manuskripts die Tonart B-Dur, die die Grundlage von Credo, Sanctus und Agnus Dei bildet. Dadurch schließen sich Kyrie und Gloria einerseits, Credo, Sanctus und Agnus Dei andererseits als heterogene Teile gegeneinander ab. Auch finden sich in Credo, Sanctus und Agnus Dei keine motivischen Reminiszenzen an Kyrie und Gloria. Das unter dem Namen des Giovanni Pisani überlieferte vollständige Meßordinarium bildet in musikalischer Hinsicht keinen Zyklus.

Die Komposition zeugt von einer sehr durchschnittlichen Begabung des Autors (vgl. auch die Incipits in der Dok. Teil I, Nr. 176a). Drei Beispiele – aus der Arie „Gratias agimus tibi“, der Gloria-Schlußfuge „Amen“ und schließlich dem Agnus Dei – mögen dies illustrieren.

Bsp. 51: PISANI, Missa, Mus. 2500-D-1; Gratias agimus tibi (T. 1-11)

Bsp. 52: PISANI, Missa, Mus. 2500-D-1; Amen (T. 1-16)

(+ Vl II; + Va < diese von Zelenka ergänzt >)

Vl I: A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re, mi - se - re - re

S I: A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re, mi - se - re - re

S II: A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re, mi - se - re - re

A: A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re, mi - se - re - re

T: A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re, mi - se - re - re

Im Arienritornell folgt auf eine A-Dur-Kadenz bereits vier Takte später eine E-Dur-Kadenz; diese Kadenzhäufung hemmt den musikalischen Fluß. Die Melodik ist höchst formelhaft und wirkt insbesondere im zweitletzten Takt vor der E-Dur-Kadenz regelrecht unbeholfen. Das Thema der Amen-Fuge kreist in derart auffälliger Weise um den Ton d², daß es bereits bei seiner ersten Exposition als zu lang und ausgesprochen redikthenhaft erscheint (man vergleiche T. 2/3 mit 5/6 und 8). Symptomatisch für die Fähigkeiten des Komponisten ist schließlich die Oktavparallele zwischen Sopran II und Alto im fünfstimmigen Chorsatz des Agnus Dei, der von schlichtester Harmonik geprägt ist. (Bei den Parallelen zwischen Violine I und Sopran I handelt es sich natürlich nicht um Satzfehler: die Violine gehört nicht zu den „Essential-Stimmen“.)

Die dem Giovanni Pisani zugeschriebene Messe birgt eine der spätesten Kompositionen Zelenkas. Das Sanctus umfaßte im Dresdner Manuskript ursprünglich nur den Teil „Sanctus/ Pleni/ Osanna“. Das fehlende Benedictus und das Osanna II hat Zelenka ergänzt. Dabei weist das Benedictus einen Satztyp auf, der auch in Zelenkas eigener Missa Omnium Sanctorum (Z 21) aus dem Jahr 1741 begegnet und der gekennzeichnet ist durch eine cantus-firmus-artige Linie in langen Notenwerten. Diese Linie gibt dem Satz das Gepräge kirchlicher Einstimmigkeit, auch wenn der Satz insgesamt mehrstimmig ist und die Melodie sich nur im Gestus, nicht aber im „Wortlaut“ an die liturgischen Melodien anlehnt.¹

Ein letztes Kuriosum der Pisani-Quelle findet sich in der Notation der Blechbläser. Die Notation zeigt das Bestreben, die Naturinstrumente klingend in den Satz einzubinden. So sind die Trompeten in D-Dur-Sätzen in D-Dur notiert (wie dies im übrigen etwa bei Händel fast ausschließlich üblich ist). Die übliche Dresdner Notation war aber transponiert: hier wurden die Blechbläserstimmen stets „in C-Dur“ notiert, wobei der Klang von der Grundstimmung des Instrumentes abhing. Pisani hatte im Kyrie nur zwei Trompeten, nicht aber Pauken vorgesehen. Die Töne der Timpani wurden von Zelenka in das vom Kopisten vorsorglich eingezogene System nachgetragen. Zelenka schrieb diese Töne als c und G. So kommt es im Trompetenchor zu folgendem Notenbild:

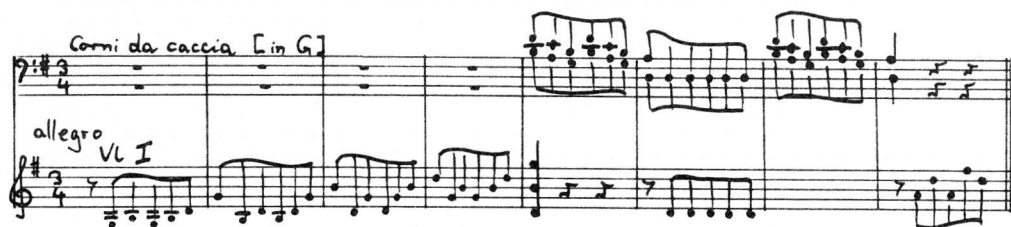
¹ Ein weiteres Benedictus dieser Art hat Zelenka in Poppes Missa Sancti Antonii Paduani (Nr. 58) ergänzt, die er auch erst um 1740 revidiert hat. Näheres dazu wird sich finden in der Arbeit des Vf., Die Messen von Jan Dismas Zelenka, Abschnitt III.B.4.

Bsp. 54: PISANI, Missa, Mus. 2500-D-1; Kyrie (T. 1-4)



Die Corni da caccia waren in Dresden geradezu Favoritinstrumente, insbesondere Heinichen hat sie in seinen Messen immer wieder mit virtuoson Partien im „Clarinstil“ bedacht. In den fremden Werken dagegen finden sich Hörner nur ganz vereinzelt.² Pisani verwendet sie in zwei Sätzen des Gloria: im „Gloria in excelsis Deo“ werden zwei Corni in G verlangt, im „Domine Deus“ zwei Corni in F. In beiden Fällen werden den Hörnern nur bequem zu erreichende Töne zugemutet; die Partien sind bereits weit entfernt vom virtuoson Hornstil der Jahre um 1720/30. Von Interesse aber ist die Notation.

Bsp. 55: PISANI, Missa, Mus. 2500-D-1; Gloria in excelsis Deo (T. 1-8)



Bsp. 56: PISANI, Missa, Mus. 2500-D-1; Domine Deus (T. 1-8)



Die Aufzeichnungsweise erfüllt einen doppelten Zweck: zum einen lassen sich die Zeichen klingend lesen, zum anderen lassen sie sich leicht in transponierte Notation („C-Dur ohne Vorzeichen“) übertragen. Sowohl die G-Hörner als auch die F-Hörner sind in der jeweiligen Tonart des Satzes im Baßschlüssel notiert. Dadurch wird der klingende Tonname richtig angegeben, allerdings eine Oktav zu tief. (Die diatonische Reihe von Grundton zu Quint, die in beiden Beispielen – nimmt man beide Hörner zusammen – verlangt wird, klingt auf G-Hörnern g'-a'-h'-c"-d", auf F-Hörnern f'-g'-a'-b'-c".) Die Oktavtransposition ist die leichteste aller Transpositionen; insbesondere wirkt sie im Hinblick auf die Beurteilung der harmonischen Struktur des Satzes in keiner Weise störend.

Bei der Übertragung in transponierte Notation (Violinschlüssel, „C-Dur“) könnte der Kopist nun so verfahren, daß er jeden Ton um denselben Abstand versetzt. Die Töne der G-Partien wären „eine Terz tiefer“, die der F-Partien „eine Sekund tiefer“ zu notieren. Dabei arbeitete der Kopist gleichsam „blind“, da er sich über die Namen der Töne keine Rechenschaft gab.³ Es ist aber auch ein „bewußtes“

² Vgl. die verlorene Missa Magnanimitatis (Nr. 13) von Alessandro Scarlatti.

³ Man denke nur an die zahllosen Terzversehen, die bei mechanischer Übertragung von Diskantschlüssel- in Violinschlüssel-partien (und umgekehrt) selbst erfahrenen Kopisten unterlaufen sind.

Übertragen denkbar, wenn man annimmt, daß ein Kopist in der Lage war, sämtliche gängigen Schlüssel – und das sind in den Dresdner Partituren der Violin- und der Baßschlüssel sowie die c-Schlüssel auf der 1., 2., 3. und 4. Linie – mühelos zu lesen.



Liest man die G-Partie nicht im Baß-, sondern im Diskantschlüssel, so erhält man Namen und Oktavlage des Tones, der im Violinschlüssel aufzuzeichnen wäre. Der Umweg über den Diskantschlüssel wäre überflüssig gewesen, wenn die Hornpartie im f-Schlüssel auf der dritten Linie aufgezeichnet worden wäre. Da dieser Schlüssel aber in Dresden nicht mehr verwendet wurde, wäre die Funktion der ursprünglichen Aufzeichnungsweise – nämlich den Klang der Hörner in möglichst leicht verständlicher Form anzugeben – nicht erfüllt worden. Bei den F-Partien wirkt als „Katalysator“ der Tenorschlüssel, der auf den Tonnamen der Transposition führt, wenn auch in der tieferen Oktav. Der Kopist müßte daher den Ton im Violinschlüssel eine Oktav höher notieren.⁴

Giovanni Pisani war gewiß kein bedeutender Komponist. Andererseits ist es kaum vorstellbar, daß ein Musiker, der ein derart groß besetztes Werk komponiert hat, spurlos verschwunden sein sollte. Ein Werk, das die nicht überall verfügbaren Trompeten und Corni da caccia verwendet, zudem mit fünfstimmigem Chor rechnet, kann nur im Umkreis einer großen Kapelle entstanden sein. Es hat wenig Sinn, über die Identität des Komponisten zu spekulieren. Das Auffinden einer Konkordanzquelle mit einem anderen, dem wahren Komponistennamen würde das schönste Gedankengebäude zum Einsturz bringen.⁵

⁴ Außergewöhnliche Aufzeichnungsweisen von Partien für Naturinstrumente sind unter dem Stichwort „concert notation“ beschrieben bei J. Murray BARBOUR, *Trumpets, Horns and Music*, Michigan 1964, S. 1 ff. (in Table 1, S. 3, muß der erste g-Schlüssel auf der 1. statt 2. Linie und der vorletzte f-Schlüssel auf der 3. statt 4. Linie stehen). Nur etwa 5 Prozent des von Barbour untersuchten Bestandes weisen „concert notation“ auf; Barbours Ausführungen sind insbesondere im Hinblick auf diejenige „concert notation“, die sich auf den „church tone“ bezieht, nicht immer leicht nachzuvollziehen (vgl. etwa Ex. 4 und 5). Die oben gegebene Erklärung, die mit „katalytischen Schlüsseln“ operiert, erscheint im Hinblick auf das Ausschreiben der Stimmen plausibler. Die Annahme, die Spieler hätten die „church notation“ (D-Partien sind in D mit 2 Kreuzen notiert) gleichermaßen beherrscht wie die transponierte Notation, läßt sich im übrigen für Dresden nicht bestätigen. Im untersuchten Material fand sich kein einziges Beispiel für „church notation“.

⁵ Es sei lediglich ein Kandidat genannt: Giovanni Antonio Piani (geboren 1678 zu Neapel, gestorben nach 1757 in Wien), ein bekannter Violinvirtuose, der seit 1721 am Kaiserhof in Wien wirkte und bald in führende Positionen aufrückte (vgl. Neal Zaslau in NGr XIV, S. 679). Bekannt sind Piani's Violinsonaten op. 1 (1712; RISM P 2025); freilich liegt völlig im Dunkeln, ob er auch größere Vokalwerke geschrieben hat.

3. Zum Umfang der Messen am Beispiel des Gloria

Bei den in den vorhergehenden Abschnitten besprochenen Messen handelt es sich um Werke verschiedenen Zuschnitts. Allgemein läßt sich sagen, daß einer großen Instrumentalbesetzung keineswegs eine große Ausdehnung entsprechen muß; es gibt etliche solenn besetzte Messen, die recht kurz sind. Dagegen besteht ein Zusammenhang zwischen großer Anlage einerseits und den Anforderungen an Sänger und Spieler andererseits. Die großen Vertonungen sind für die prunkvolle Gestaltung des Gottesdienstes geschaffen worden, wie sie an katholischen Höfen, in den Kirchen größerer Städte oder in bedeutenden Klöstern üblich war. In Neapel und Venedig, in Wien und insbesondere auch in Dresden standen hochqualifizierte Musiker zur Verfügung; dies war eine Grundvoraussetzung für die Entstehung der großen virtuellen Messen des Spätbarock.

Die kürzeren Messen unterscheiden sich von den groß angelegten Ordinarien weniger in den Chorsätzen; die Anforderungen einer Chorfüge Heinrichs oder Durantes unterscheiden sich allenfalls graduell von den Schwierigkeiten einer Fuge Poppes oder Reinhardts. Kennzeichen der großen Messen ist vielmehr die anspruchsvolle Behandlung der vokalen Solostimmen in Arien und Ensemblesätzen sowie die virtuose Führung der Instrumente in den großen konzertanten Chorsätzen mit ihren oft hochdifferenzierten Ritornellen. Arienritornelle werden dagegen in der Regel zurückhaltender und weniger brillant gestaltet; durchgängig eigenständige Oblatinstrumente, wie man sie aus vielen Arien Bachs kennt, sind in den italienischen oder italienisch geprägten Messen recht selten. Während die Aufführung von solennen Messen grundsätzlich nur die Mitwirkung eines Trompetenchors voraussetzt, der auch an Orten mit eher bescheidener Musikkpflege vorhanden war, verlangen die großen Messen des Dresdner Repertoires die Mitwirkung von Kastraten oder gar Sängerinnen sowie ein an allen Pulten gut besetztes Instrumentalensemble. Insofern diese Bedingungen vor allem an den großen Fürstenhöfen erfüllt werden konnten, sind die großen Messen auch Dokumente für eine „Geschichte der höfischen Musikkultur“.

Die zweite wesentliche Voraussetzung für das Entstehen der großen Nummernmessen des Spätbarock war eine Gottesdienstordnung, die der Entfaltung der Musik einen breiten Raum gewährte. Der Versuch, die Länge der einzelnen Messen zu vergleichen, begegnet verschiedenen Schwierigkeiten. Zum einen wird man hierbei allenfalls zu groben Schätzwerten gelangen, da sich Einigkeit über die richtige Temponahme kaum erzielen ließe und zudem die meisten Werke nicht publiziert sind, die einzelnen Angaben daher nicht überprüfbar wären. Zum anderen ist es problematisch, die Meßordinarien insgesamt als „einheitliche Werke“ aufzufassen. Die Zahl vollständiger Ordinarien mit den Teilen Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus und Agnus Dei ist ziemlich klein, und sie verringert sich weiter, wenn man die gestreckten Messen abzieht. In einer Nummernmesse wird man als eigentliche „zyklische Formen“ die einzelnen Ordinariumsteile betrachten müssen – also Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus und Agnus Dei jeweils für sich genommen. Sicher begegnen zuweilen auch musikalische Beziehungen zwischen den Ordinariumsteilen; die bekannteste Beziehung ist die Wiederaufnahme eines Kyrie-Teils im abschließenden *Dona nobis pacem*. Eigentlich interessant – und dies wird in einer analytischen Untersuchung der Messen Zelenkas systematisch darzustellen sein – sind jedoch die Einzelsätze: Chorfügen, konzertante Ritornellchöre, Chorblöcke, solistische Ensembles und Soloarien, die die selbständigen Glieder eines zyklisch angelegten Ordinariumsteiles bilden.

Wir betrachten im folgenden nur einen einzigen Teil des Ordinariums: das Gloria. In allen erhaltenen Messen aus Zelenkas Inventar (mit Ausnahme der Nr. 22, Zelenkas *Missa Corporis Domini*, Z 3) und in sämtlichen Messen aus Heinrichs Beständen ist ein Gloria vorhanden. Zugleich ist das Gloria die eigentliche Domäne der spätbarocken Messenkomposition. Es zeigt sich, daß dieser Ordinariumsteil im Rahmen von Kyrie-Gloria-Messen wesentlich breiter angelegt zu werden pflegte als in solchen Messen, die auch Credo, Sanctus und Agnus Dei in die Komposition einbeziehen. Dies ist nicht verwunderlich, wurde doch die größere interne Ausdehnung der Kyrie-Gloria-Messen durch den Verzicht auf die konzertante Vertonung der übrigen Teile des Ordinariums kompensiert.

Eine Untersuchung, die sich auf das Gloria beschränkt, hat zunächst die Vorgaben der jeweiligen Gottesdienstordnungen zur Kenntnis zu nehmen, insofern diese die unterschiedlichen Dimensionen der Vertonungen *begründen*. Damit aber ist der Erkenntniswert der liturgischen Vorgaben zunächst

erschöpft. In den Mittelpunkt des Interesses treten nun die Dimensionen selbst und – in einem weiteren Schritt, der einer analytischen Arbeit vorbehalten bleibt – die Möglichkeiten und Arten des Komponierens innerhalb der jeweiligen Dimensionen.

Der einzige gangbare Weg mit dem Ziel eines Vergleichs der zeitlichen Ausdehnung der Gloria-Vertonungen führt über den Vergleich der Taktsummen. Dabei sind zwei grundsätzliche Fehlerquellen zu berücksichtigen. Zum einen enthalten 99 x 2/4 ebenso viele betonte Zählzeiten wie 50 x C (gesetzt den Fall, daß im 50. Takt auf dem ersten Viertel kadenziiert wird). Diese Fehlerquelle läßt sich dadurch ausschalten, daß man mit einfachen Takten rechnet: die Taktzahlen von Sätzen in den Taktarten 4/2, 4/4, 6/4 und 6/8 werden in der folgenden Aufstellung mit dem Faktor 2 multipliziert. Sicherlich ließe sich hiergegen manches einwenden, etwa, daß der 6/8-Takt als 2/4-Takt mit triolisch unterteilten Zählzeiten verwendet werden kann (ein Fall, der hier im übrigen keine Rolle spielt). Doch sind derartige Einwände angesichts des Unsicherheitsfaktors „Tempo“ zu vernachlässigen. Zum anderen wird das Bild durch die verschiedene Zeitdauer auch der einfachen Takte verzerrt: 10 x 3/2 Adagio gehen in die Taktsumme nicht anders ein als 10 x 2/4 Allegro. Doch darf man – insbesondere bei großen Messen – mit einem gewissen Ausgleich rechnen: kein Gloria enthält ausschließlich langsame oder ausschließlich schnelle Sätze. Doch ist nicht prinzipiell auszuschließen, daß ein Gloria von 305 einfachen Takten länger dauert als ein Gloria von 338 einfachen Takten.

In der folgenden Aufstellung sind neben den Messen aus Zelenkas Inventar einschließlich Zelenkas eigener Messen auch die Messen aus Heinichens Beständen sowie Heinichens eigene Messen berücksichtigt. Die Zahl vor dem Schrägstrich nennt die nach einfachen Takten berechnete Taktsumme, die Zahl nach dem Schrägstrich die Summe der notierten Takte. Die Differenz ist desto größer, je mehr das Stück in zusammengesetzten Taktarten aufgezeichnet ist; im Extremfall verdoppelt sich die Summe der notierten Takte.

Die Folgerungen, die man aus der umseitigen Aufstellung ziehen kann, sind angesichts der Unschärfe des Vergleichsmaßes mit der gebotenen Vorsicht formuliert. Zunächst fällt der ungeheuer große Abstand zwischen den kürzesten und den längsten Vertonungen auf. Daraus wird unmittelbar ersichtlich, daß die Messe keine musikalische Form wie etwa ein Solokonzertsatz ist. Ein Konzertallegro wird sich immer in einem gewissen Rahmen bewegen, der durch kompositorische Konventionen umrissen ist. Die Länge einer Messe aber wird wesentlich von außermusikalischen Bedingungen bestimmt.

Die in Dresden vorhandenen Messen der Wiener Komponisten Fux, Oetl, Reinhardt und Reutter, dazu auch die Messen von Reichenauer und Poppe, schließlich die Messen von Bioni und Fasch bleiben sämtlich im Bereich niedriger Taktsummen. Antonio Caldara ist mit einigen extrem kurz gehaltenen Messen vertreten, andere Caldara-Messen dagegen erreichen einen beträchtlichen Umfang. Gewiß liegt darin, daß Caldara für alle Anforderungen und Möglichkeiten ein passendes Werk auf hohem Niveau anbieten konnte, ein Grund für seine eminente Beliebtheit in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Auch einige Messen von Heinichen sind auffallend kurz. Die ersten fünf Messen, die er komponierte, hatten einen beträchtlichen Umfang. Das gesamte Ordinarium dauerte – nach Heinichens eigenen Angaben – zwischen 45 und 50 Minuten. Von der sechsten Messe (M 6; Juni 1724) an wurden Heinichens Vertonungen wesentlich kürzer. Das Ordinarium dauerte nun nur noch zwischen 25 und 35 Minuten. In diesem Rahmen bewegt sich auch die Dauer von Caldaras „Missa di Toson“ mit 31 Minuten (vgl. oben, Abschnitt III.D.1.a.). Heinichen kürzte nun seine frühen Messen (M 1 bis M 5), bis sie sich den offenkundig veränderten Vorgaben der Dresdner Gottesdienstordnung fügten („a“-Nummern in der Aufstellung). Die radikalste Kürzung mußte sich das Gloria aus M 2 gefallen lassen: es wurde von 639 Takten auf 169 notierte Takte reduziert (vgl. dazu insgesamt auch Schmitz, Messen Heinichens, S. 189 ff.).

Im Bereich zwischen 300 und 500 einfachen Takten liegen zahlreiche Gloria-Kompositionen von Heinichen und Zelenka; hier war die durchschnittliche Länge eines Dresdner Gloria in der zweiten Hälfte der 1720er Jahre angesiedelt. Heinichens fünfte Messe vom September 1723 ist noch relativ lang. Zelenkas Messen Z 7 und 8 sowie 10 bis 13 sind in der Zeit von 1726 (Missa Paschalis, Z 7) und 1730

Die Anzahl der einfachen/notierten Takte
in den Gloria-Vertonungen des Dresdner Repertoires

59/ 55	Caldara	Nr. 23	538/ 326	Caldara	Nr. 20
100/ 68	Caldara	Nr. 57	554/ 314	Zelenka	Nr. 17; Z 4
112/ 56	Reinhardt	Nr. 61	559/ 346	Zelenka	Nr. 3; Z 6
122/ 61	Reutter	Nr. 59	569/ 316	Baliani	Nr. 54
130/ 65	Oettl	Nr. 27	577/ 394	Mancini	Nr. 12
146/ 73	Poppe	Nr. 58	611/ 401	Caldara	Nr. 18
160/ 80	Reutter	Nr. 19	632/ 409	Heinichen	M 4
168/ 130	Oettl	Nr. 52	642/ 399	Conti	Missa con Trombe
219/ 170	Heinichen	M 4a	658/ 496	Zelenka	Nr. 44; Z 16
224/ 112	Reinhardt	Nr. 15	662/ 394	Harrer	Nr. 65
241/ 142	Fux	Nr. 1	663/ 443	Zelenka	Nr. 21; Z 1a
253/ 157	Reichenauer	Nr. 24	690/ 507	Durante	Nr. 11
259/ 178	Caldara	Nr. 37	710/ 589	Zelenka	Z 19
260/ 134	Bioni	Nr. 55	719/ 621	Zelenka	Nr. 53; Z 17
267/ 169	Heinichen	M 2a	739/ 497	Heinichen	M 1
271/ 183	Heinichen	M 11	760/ 498	Conti	Nr. 32
287/ 160	Fux	Nr. 14	789/ 564	Heinichen	M 3
296/ 171	Fasch	Mus. 2423-D-1	801/ 501	Zelenka	Nr. 35; Z 12
305/ 192	Heinichen	M 9	813/ 683	Pisani	Mus. 2500-D-1
306/ 153	Caldara	Nr. 34	851/ 639	Heinichen	M 2
319/ 185	Heinichen	M 12	868/ 610	Zelenka	Z 21
330/ 165	Heinichen	M 7	881/ 599	Zelenka	Nr. 68; Z 18
338/ 238	Heinichen	M 5a	899/ 561	Zelenka	Nr. 42; Z 14
344/ 260	Heinichen	M 3a	932/ 626	Sarri	Nr. 40
368/ 240	Caldara	Nr. 56	946/ 595	Caldara	Nr. 10
376/ 211	Caldara	„Toison-Messe“	964/ 696	Lotti	Nr. 30
399/ 246	Heinichen	M 8	995/ 664	Durante	Mus. 2397-D-1
400/ 232	Zelenka	Nr. 26; Z 11	1212/ 703	Lotti	Mus. 2159-D-6
416/ 277	Heinichen	M 1a	1272/ 712	Zelenka	Z 2
422/ 304	Zelenka	Nr. 36; Z 13	1305/ 1112	Mancini	Mus. 2203-D-1,2
430/ 277	Reutter	Nr. 60	1326/ 984	Mancini	Mus. 2203-D-1,1
432/ 306	Zelenka	Nr. 16; Z 10	1525/ 1062	Zelenka	Z 20
435/ 306	Zelenka	Nr. 7; Z 7	1542/ 1073	Sarri	Nr. 40
468/ 332	Zelenka	Nr. 8; Z 8	1752/ 1293	Sarri	Nr. 41
474/ 237	Heinichen	M 6			
475/ 351	Zelenka	Nr. 47; Z 15			
480/ 327	Caldara	Nr. 28			
480/ 358	Heinichen	M 5			
496/ 248	Reichenauer	Nr. 63			
			<i>Zum Vergleich:</i>		
			488/ 384	Hasse	Messe d-Moll, 1751
			1135/ 770	Bach	Missa h-Moll

Bemerkungen:

Durantes Messe Mus. 2397-D-1 (995/ 664) und Pisanis Messe Mus. 2500-D-1 (813/ 683) wurden von Zelenka bearbeitet, jedoch nicht ins Inventar eingetragen. –

Die Messe Nr. 40 von Domenico Sarri ist in der Aufstellung zweimal verzeichnet: einmal unter 1542/ 1073 nach Mus. 2356-D-1 (die Quelle enthält die unbearbeitete Fassung), zum anderen unter 932/ 626 nach Mus. 2358-D-42 (die Quelle enthält Zelenkas Bearbeitung). Zelenka hat die Messe insgesamt gestreckt und dabei das Gloria beträchtlich gekürzt. –

Johann Adolf Hasses Messe in d-Moll (siehe „Zum Vergleich“) wurde zur feierlichen Einweihung der neuen Dresdner Hofkirche im Jahre 1751 uraufgeführt. Eine moderne Partitur dieser Messe ist Teil der Arbeit von David James Wilson, *The Masses of Johann Adolf Hasse*, D. M. A. diss., Univ. of Illinois at Urbana-Champaign 1973. – Hochstein, Jommelli, Band I, gibt auf S. 171 die Taktsummen von drei Gloria-Vertonungen Niccolò Jommellis an: Gloria aus der Kyrie-Gloria-Messe (1745): 615 Takte; Gloria aus der „Messa“ (1766): 249 Takte; Gloria aus der „Messa concertata“ (1769): 1348 Takte.

Die beiden zuletzt genannten Messen umfassen das gesamte Ordinarium. Hochstein zählt vermutlich die notierten Takte. Jommelli für den portugiesischen Hof komponierte „Messa concertata“ übertrifft somit alle Messen aus dem Dresdner Repertoire. Erstaunlich ist, daß das Gloria diese Ausdehnung innerhalb eines vollständigen Ordinariums annimmt.

(Missa Gratias agimus tibi, Z 13) entstanden; das Gloria der Missa Eucharistica (Z 15) schrieb Zelenka im Jahre 1733. Es ist im übrigen bemerkenswert und zugleich bezeichnend, daß Zelenkas kürzestes Gloria nach Maßgabe der einfachen Takte erst an 28. Stelle der Aufstellung erscheint. In dem Spielraum, den der Dresdner Gottesdienst um die Mitte der 1720er Jahre eröffnete, strebte Zelenka nach ausgedehnteren Formen als Heinichen.

Im Bereich zwischen 500 und 900 einfachen Takten sind die Italiener sowie die Dresdner einschließlich Harrers unter sich. Hier finden sich Heinichens frühe Messen sowie zahlreiche Messen Zelenkas aus der Zeit nach Heinichens Tod.

Im Bereich über 900 einfachen Takten schließlich dominieren die Neapolitaner, doch stehen ihnen Lotti, Caldara und insbesondere auch Zelenka mit einzelnen ihrer Werke kaum nach. Die Aufstellung zeigt unmittelbar die Bindung der großen Anlage an die Kyrie-Gloria-Messen. Das Gloria aus Caldaras Messe Nr. 10 hat mit 946 einfachen Takten die größte Ausdehnung einer Gloria-Vertonung innerhalb eines kompletten Ordinariums. Doch verdankt dieses Ordinarium seine Vollständigkeit lediglich einem Arrangement Zelenkas, der das Credo hinzukomponierte und Sanctus und Agnus Dei durch Parodie aus Kyrie und Gloria ableitete. Caldara selbst hatte nur ein Kyrie-Gloria-Paar komponiert (vgl. oben, III.D.2.b., „Antonio Caldara“). Das Gloria aus Durantes Messe Mus. 2397-D-1 ist zusammen mit Kyrie und Credo überliefert. Die übrigen Gloria-Vertonungen jenseits von 900 einfachen Takten gehören zu Kyrie-Gloria-Messen.¹

Die großzügige Anlage des Gloria in D-Dur aus Bachs Missa h-Moll dürfte wohl von den groß angelegten italienischen Kyrie-Gloria-Paaren inspiriert worden sein. Gelegenheit, solche Werke kennenzulernen, hätte Bach etwa in Dresden gehabt. Zwar bleibt Bachs Gloria mit 770 notierten Takten deutlich hinter den längsten Gloria-Vertonungen des Dresdner Repertoires zurück. Doch behauptet die h-Moll-Messe – von ihren spezifisch kompositorischen Qualitäten einmal abgesehen – hinsichtlich ihres Gesamtumfangs zu Recht eine Sonderstellung innerhalb der Messenkomposition der Zeit. Denn durch Bachs spätere Ergänzung der Missa des Jahres 1733 um die Teile Credo, Sanctus und Agnus Dei wurden die Teile Kyrie und Gloria, deren Dimensionen nach Ausweis des Dresdner Repertoires nur im Rahmen von Kyrie-Gloria-Messen legitim waren, in einen vollständigen Ordinariumszyklus eingebunden, für dessen Monumentalität es im untersuchten Dresdner Bestand kein Gegenstück gibt.²

An welchen Orten und wie lange sich die großen Nummernmessen zu halten vermochten, bedarf noch der Untersuchung. In Dresden jedenfalls wurden sie spätestens mit dem Weggang Hasses (1756 und endgültig 1763) beiseite gelegt und allenfalls zu herausragenden Anlässen nochmals hervorgeholt. Am 9. Dezember 1770 trug der „Directeur des plaisirs“ von König dem damaligen Kurfürsten Friedrich August III. folgendes vor³:

„Ohngeachtet bei Lebzeiten Sr. Maj. des Höchstseligen Königs [gemeint ist August III./Friedrich August II.] sowohl die Zelenkische und Ristorische Kirchenmusik als auch andere Messen von verschiedenen italienischen Meistern erkaufet worden, so sind dennoch von diesem ganzen Vorrat kaum 20 Messen zu gebrauchen, weil die übrigen ihrer Länge und alten Geschmacks wegen nicht wohl bei dem allhiesigen Hofgottesdienst produziert werden können.“

Zu welchem Extrem das Streben nach Kürze führen konnte, sei abschließend anhand des Gloria aus der „Missa brevissima Sancti Floriani“ von Georg Reutter d. J. gezeigt (zwei Dresdner Partituren, nicht aus Zelenkas Beständen: Mus. 2979-D-5, D-5a). Durch extreme Ausnützung der Möglichkeiten

¹ Zelenkas Gloria (Z 2) ist als Einzelsatz überliefert, der ursprünglich wohl Teil eines vollständigen Ordinariums war („Missa Judica me“). Die Frage nach dessen ursprünglicher Beschaffenheit bedarf noch weiterer Klärung. – Zelenkas Missa Dei Filii (Z 20) besteht nur aus den Teilen Kyrie und Gloria. Mit philologischen Argumenten läßt sich wahrscheinlich machen, daß Zelenka nicht mehr in der Lage war, dem Gloria den letzten Schliff zu geben (vgl. dazu den vom Vf. bearbeiteten Kritischen Bericht zur Ausgabe dieser Messe in EdM, Band 100). Doch muß nicht unbedingt Zelenkas nachlassende Schaffenskraft die Ursache dafür gewesen sein, daß Credo, Sanctus und Agnus Dei dieser Messe nicht vorliegen. Die Länge des Gloria könnte man als Indiz dafür werten, daß die Missa Dei Filii von vornherein als Kyrie-Gloria-Paar konzipiert war. Dies muß allerdings eine bloße Vermutung bleiben. – Ob die beiden anderen als Kyrie-Gloria-Paare überlieferten Zelenka-Messen: die Missa Fidei (Z 6; 1725) und die Missa Eucharistica (Z 15; 1733), ursprünglich Bestandteile vollständiger Ordinarien waren, ist nicht sicher zu sagen. Das Inventar verzeichnet sie in der Rubrik „Missae integrae“.

² Noch länger scheint allerdings Jommellis Messa concertata (1769) für den portugiesischen Hof zu sein (vgl. oben, S. 192).

³ Zitiert nach Robert HAAS, Johann Georg Schürer (1720–1786). Ein Beitrag zur Geschichte der Musik in Dresden, NASG 36, 1915, S. 269.

der Polytextie „gelingt“ es Reutter, den vollständigen Text des Gloria (ausschließlich der Intonationsworte) in neun Viervierteltakten abzuhandeln. Der Begriff „Messe“ bezeichnet im 18. Jahrhundert – anders als etwa im 15. und 16. Jahrhundert – musikalische Werke, die letztlich keine weiteren Gemeinsamkeiten aufweisen müssen als den immer gleichen Text, der ihnen zu Grunde liegt.

Bsp. 57: REUTTER d. J., Missa brevissima Sancti Floriani, Mus. 2979-D-5; Gloria (ganz)

4. Zur Instrumentalbesetzung und zur Einrichtung der Werke

Die Besetzungsstärke bei den Aufführungen der Messen und der übrigen Kirchenwerke wird aus den erhaltenen Aufführungsmaterialien zumindest in Umrissen deutlich. Weitere Hinweise geben die in den „Hof- und Staats-Calendern“ seit 1728 regelmäßig veröffentlichten Verzeichnisse der Planstellen der Königlichen Capell-Musique. Für die Ausführung der Chorsätze waren in erster Linie die Kapellknaben zuständig. Die Solopartien wurden von den Operisten ausgeführt; auch in der opernlosen Zeit von 1721 bis 1729/30 standen einige qualifizierte Vokalsolisten zur Verfügung.

Für die Kirchenmusik unter Heinichen und Zelenka kann man mit folgender Besetzung rechnen¹:

2–4 Oboen, jeweils 4–6 I. und II. Violinen, 2–4 Bratschen sowie ein reich differenziertes Continuo mit Orgel, Theorbe, 2–4 Violoncelli, 2–3 Fagotten und wohl 2 Kontrabässen.

Bei den Hochzeitsfeierlichkeiten des Jahres 1719 war das *Opernorchester* nach Moritz Fürstenau² wie folgt besetzt:

4 Oboen, jeweils 4 I. und II. Violinen, 4–5 Bratschen sowie Cembalo, 2 Theorben, 4–5 Violoncelli, 3 Fagotte und 2 Kontrabässe.

Zur Zeit des Kapellmeisters Hasse gab man

„große Kirchenmusiken (...) mit 16 Vokalstimmen (8 Kastraten- und Männerstimmen, 8 Kapellknaben), 2x6 oder 2x8 Violinen, 4 Bratschen, starkem Generalbaß in wechselnder Zusammensetzung und den jeweils benötigten Bläsern. *Opern*, zu denen ausschließlich Orchesterstimmen erhalten sind, weisen als reguläre Streicherbesetzung auf 8-8-6-2-2, und es scheint, daß die Holzbläser in den Tutti chorisches verwendet wurden“.³

¹ Den Schätzungen liegen die erhaltenen Stimmensätze zu Grunde, die man als vollständig betrachten kann. Dabei wurde die Möglichkeit der „Mehrfachbenutzung“ einer Stimme berücksichtigt.

² FÜRSTENAU II, S. 61.

³ LANDMANN, Hasse-Quellen (Manuskript 1983; siehe Literaturverzeichnis).

Jean Jacques Rousseau nennt in seinem Dictionnaire die folgenden Zahlen für das Jahr 1754⁴:

5 Oboen, 8 I. Violinen, 7 II. Violinen, 4 Bratschen, 2 Cembali, 3 Violoncelli, 5 Fagotte und 3 Kontrabässe.

Aus der Besetzung der Kapelle ergeben sich die wesentlichen Forderungen für die praktische Einrichtung der Werke, die im Dresdner Hofgottesdienst aufgeführt werden sollten.

Wie in seinen eigenen, so regelt Jan Dismas Zelenka auch in den von ihm eingerichteten fremden Werken die Lautstärke und Klangfarbe des Continuos mit einem Arsenal von Hinweisen, deren Bedeutung erst das Stimmenmaterial offenbart. Wesentlich ist dabei das richtige Verständnis der Termini „Organo“ und „Ripieni“, die nicht im scheinbar nächstliegenden Sinn verwendet werden. Vielmehr ist das Gesamtinstrumentarium des Continuo geteilt in eine „Organo“-Gruppe, bestehend aus Orgel, Theorbe und Violoncelli, und eine „Ripieno“-Gruppe, bestehend aus Kontrabässen (oft begegnet ausdrücklich die Stimmenbezeichnung: „Violone Ripieno“) und Fagotten. Die Termini unterscheiden die Qualität von Instrumenten und nicht die Qualität von Spielern: sämtliche Kontrabassisten und Fagottisten gelten als Ripienisten. Der gewohnte Gegensatz „Soli“ (oder „Concertati“) und „Ripieni“ greift hier nicht. Die Ripieni bilden ein Klangregister, das nach bestimmten Regeln ein- und ausgeschaltet wird.

Die Continuo differenzierung wird weitgehend schematisch gehandhabt. Solistische Vokalpartien werden in der Regel nur von der Organo-Gruppe begleitet; Zelenkas Hinweise bei der Continuo stimme lauten dann „Org.“ oder „senza Ripieni“. Bei den Vokalsoli fehlt damit insbesondere das „sechzehnfüßige“ Fundament des Violone. Die Ripieni spielen die Continuo stimme stets während der Tuttipassagen des Chores und in den Instrumentalritornellen mit. Ihre Beteiligung wird in den Partituren mit den Kürzeln „R.“ oder „Rip.“ gefordert.

Neben den Angaben „Organo“ und „Ripieni“ verwendet Zelenka die Hinweise „Solo“ und „Tutti“. Diese beziehen sich allein auf die Orgel; der Organist richtet danach die Stärke seiner Registrierung ein. Für das Ausschreiben der übrigen Continuo stimmen haben sie keine Bedeutung; sie finden sich niemals etwa in einer Violoncello- oder Fagottstimme. Die Hinweispaare „Organo/Ripieni“ einerseits und „Solo/Tutti“ andererseits werden nicht ganz analog verwendet. Bei Vokalsoli begleitet die Orgel leise („Solo“), während die Ripieni schweigen; im Chortutti begleitet die Orgel stärker („Tutti“), und die Ripieni spielen. In Instrumentalritornellen spielen die Ripieni ebenfalls, doch die Orgel begleitet leise (stets erscheint hier der Hinweis „Solo“). Namentlich an Satzschlüssen fordert Zelenka zuweilen eine Steigerung der starken Orgelregistrierung durch die Hinweise „Tutti Registri“ oder „Organo Pleno“. Gelegentlich findet sich der Hinweis „Tutti Registri“ auch zu Beginn oder im Verlauf eines Stückes; der komplementäre Hinweis lautet dann „Registri Soliti“, ‚die gewöhnlichen Register‘. Der Stimmensatz zu einem Werk Johann David Heinichens zeigt, daß diese Art der Continuo differenzierung keine Spezialität Zelenkas war. In der Partitur des Magnificat F-Dur (Kurzfassung; Mus. 2398-D-22a) finden sich bei der Continuo stimme keinerlei Hinweise. Der Kopist – im Falle des zugehörigen Stimmensatzes Mus. 2398-E-510 hat Girolamo Personè die Hauptarbeit geleistet – wußte in der Regel, wie er zu verfahren hatte: Violone und Fagott pausieren konsequent während solistischer Vokalpartien. Diese Grundregel ist so einfach, daß auch Zelenka in seinen Partituren häufig auf die genaue Bezeichnung der Continuo stimme verzichten konnte.

Das Stimmenmaterial zu Heinichens Magnificat F-Dur (E-510) besteht aus den folgenden Parten:

je 1 x SATB (mit den Solopassagen), je 2 x SATB Ripieno (ohne die Solopassagen), je 4 x VI I und II, 2 x Va, 1 x Vc, 2 x Violone, 1 x Tiorba, 1 x Org, 1 x Ob I, 1 x Ob II, 1 x Fag.

Das folgende Beispiel stammt aus dem Satz „Fecit potentiam“; unter der Partitur habe ich die Continuo stimmen nach dem Aufführungsmaterial ergänzt. Eine vollständig bezeichnete Continuo stimme Zelenkas würde die folgenden Vermerke aufweisen: T. 30 „Solo“ (leisere Orgelbegleitung bei reinem Instrumental- bzw. solistischem Vokalsatz), beim letzten Achtel von T. 32 „Tutti“ (stärkere Orgelbegleitung beim Einsetzen des Chores), T. 31 nach dem ersten Viertel „Organo“ (oder „senza Ripieni“; Aussetzen von Kontrabaß und Fagott während der solistischen Vokalpartie) und schließlich beim

⁴ Der Hinweis auf Rousseau bereits bei FÜRSTENAU II, S. 290 ff.; vgl. Jean Jacques ROUSSEAU, Dictionnaire de Musique, Paris 1768 (Faksimile-Nachdruck Hildesheim-New York 1969), Art. ‚Orchestre‘, S. 354.

letzten Achtel von T. 32 „Ripieni“ (Wiedereinsetzen der beiden Instrumente mit dem auftaktigen Achtel des Chorbasses; diese Note unterschlagen die „Ripieni“ in Heinrichens Magnificat; sie setzen erst mit Beginn des folgenden Taktes 33 wieder ein).

Bsp. 58: HEINICHEN, Magnificat F-Dur (Kurzfassung), Partitur: Mus. 2398-D-22a, Stimmen: Mus. 2398-E-510; Fecit potentiam (T. 29–34)

4. Fecit potentiam
T. 29–34

Ob/M I
Ob/M II
Va
Coro
Stimmen: Organo (be-ziffert), Tiorba (un-be-z.), Vel

adagio
moderato
Tutti
ple-im-ple-usa

hu-mi-les
[moderato]
A solo Eten-im-les im-ple-vit bo-ni-Tutti
ple-im-ple-usa

Stimmen: Violone, Fagotto

Allerdings scheint der in Klangfragen experimentierfreudige Heinrich die Continuodifferenzierung weniger schematisch betrieben zu haben als Zelenka. Heinrichens Grundsätze widersprechen denjenigen Zelenkas zwar nicht, aber insgesamt ergibt sich doch ein bunteres Bild, das im folgenden mit einigen Beispielen illustriert sei.

In der Quelle des Psalms „Credidi“ (Mus. 2398-D-49), der durchweg für vierstimmigen Chor mit duplierenden Instrumenten gesetzt ist, ist das Continuosystem wie folgt bezeichnet: „Organo, Vio[lo]ncello, Bassi ripieni“. Sieht man einmal von der wie üblich verschwiegenen Theorbe ab, scheint diese Vorschrift zu besagen, daß neben der Orgel auch das Violoncello nicht unter die Bassi ripieni zu rechnen sei.

Einen positiven Hinweis auf die Zusammensetzung der Bassi ripieni liefert die Partitur des Psalms „In convertendo Dominus“ (Mus. 2398-D-52). Hier beginnt der chorische Vokalbaß allein mit einem wuchtigen Thema; die anderen Singstimmen treten erst in T. 19 hinzu. Begleitet wird der Vokalbaß vom Continuo (System unbezeichnet), dessen Stimme von den Violinen und der Viola in der Oberoktav verdoppelt wird. Beim Vokalbaß findet sich folgende Beischrift: „Tutti li Bassi [Singbässe!], Bassoni e Violoni unis.“. In Zelenkas Terminologie könnte man sagen: die Ripieni verdoppeln den Vokalbaß, die Organo-Gruppe führt die Stimme des unbezeichneten Continuosystems aus. Ein ganz ähnliches Beispiel findet sich zu Beginn des Gloria in der elften Messe (Mus. 2398-D-10); hier spielen „Bassoni e Violone Ripieno“ das einleitende Thema der Singbässe mit, während das mit „Organo“ bezeichnete System Pausen aufweist. Violoncello und Theorbe wurden wohl nach dem Organo-System ausgeschrieben.

Den zunächst merkwürdig anmutenden Hinweis „Organo col Violoncello, Basso grosso, senza Bassi ripieni“ zu Beginn des Psalms „Beati omnes“ (Mus. 2398-D-54; Mai 1723) kann man wohl aus der Besetzung des Werkes erklären. Der Psalm ist gesetzt für die Solostimmen Sopran und Tenor sowie 2 „Flauti Travers., Hautbois“ (Flöten und Oboen im Unisono begegnen bei Heinrichen nicht selten, gelegentlich wird dieses Unisono noch von Violinen verstärkt; bei Zelenka findet sich dieser Klangeffekt so gut wie nie). Daher will Heinrichen nur eine kleine Continuobesetzung, die einen „Basso grosso“ [einziger mir bei Heinrichen bekannter Beleg für diesen Terminus] zur sechzehnfüßigen Grundierung einschließt, aber auf die übrigen Violoni und die Fagotte, eben die Bassi ripieni, verzichtet. Gelegentlich begegnen auch andere Paarungen innerhalb der Continuogruppe. So ist im Satz „Hostia

sancta, calix benedictionis“, einer Art Recitativo accompagnato mit Einwüfen des Chores, aus der Fronleichnamslitanei e-Moll (Mus. 2398-D-30) der Generalbaß in zwei getrennten Systemen notiert. Das obere System ist mit „Violone e Violoncelli sempre piano (senza Fagotto).“ bezeichnet, das untere mit „Organo“. Hier meint „Organo“ tatsächlich nur die Orgel, denn die Violoncelli werden beim anderen System eigens genannt.

Im gleichen Stück wird nun auch ein Detailproblem der Continuodifferenzierung sichtbar. Im Agnus Dei der Litanei ist der Generalbaß erneut in zwei Systemen notiert; hier ist das obere mit „Organo“, das untere mit „Bassi ripieni“ bezeichnet; ähnliche Beispiele finden sich bei Heinichen des öfteren. Wohin aber gehören die Violoncelli? Von Zelenkas Praxis ausgehend, würde man sie – zusammen mit der Theorbe – dem Organo-System zuschlagen. Allerdings hat der Terminus „Organo“ bei Heinichen nicht diese unmißverständliche Bedeutung. Es kommt hinzu, daß an Stellen wie der genannten die „Bassi-ripieni“-Stimme häufig eine rhythmische Diminution der „Organo“-Stimme darstellt (etwa 16tel dort, 8tel hier). Warum sollte das Violoncello die für den Organisten und sein Instrument bequemere Version spielen?

Nun könnte die strikte Zuteilung der Baßinstrumente an eine der beiden Gruppen – Organo, Tiorba, Violoncello einerseits, Violone, Fagotto andererseits – durch die Partitur von Heinichens letzter Komposition, dem Magnificat A-Dur (Mus. 2398-D-21, Mai 1729; vgl. dazu auch die vom Vf. besorgte Ausgabe im Carus-Verlag, Stuttgart 1987), eine Modifikation erfahren. Hier begegnet ein Terminus, der bei einer strikten Aufteilung nicht begegnen dürfte. Gemeint ist der Begriff „Violoncello ripieno“, den Heinichen hier anscheinend zum ersten und einzigen Mal verwendet. Im folgenden Notenbeispiel aus der Schlußfuge „Sicut erat in principio“ des Magnificat A-Dur sind im oberen System die beiden tiefen Chorstimmen Tenor und Baß, darunter gemäß dem Autograph die beiden Systeme für das differenzierte Continuo wiedergegeben. Die Angaben beim unteren System sind in der Quelle ausgeschrieben und eindeutig lesbar.

Bsp. 59: HEINICHEN, Magnificat A-Dur, Mus. 2398-D-21, Sicut erat (T. 20–25)

Die Frage lautet nun, ob der (singuläre) Begriff „Violoncello ripieno“ nur die Selbstverständlichkeit bezeichnen soll, daß das Violoncello ein Continuoinstrument ist – ganz in dem Sinne, wie auch die gelegentlich begegnende Bezeichnung „Violone ripieno“ eigentlich pleonastisch ist –, oder ob er eine Präzisierung enthält, die *dieses* Violoncello von einem anderen unterscheidet.

Im ersten Fall wäre die Stelle so zu interpretieren, daß die im mittleren System notierte Stimme von Orgel und Theorbe auszuführen ist, während die Stimme des unteren Systems nach der Viertelpause zunächst allein vom Violoncello, nach dem Einsatz des Vokalbasses dann zusätzlich von Violone und Fagott gespielt wird.

Im zweiten Fall aber hätte man mit einer doppelten Funktion der Violoncelli zu rechnen: so gäbe es neben dem von Zelenka her bekannten Violoncello, das strikt der Organo-Gruppe zugeteilt ist, ein weiteres Violoncello, das zu den Ripieni gehört. In den durchgesehenen Stimmensätzen aus der Umgebung Heinichens und Zelenkas sind zwar häufig Stimmen mit der Bezeichnung „Violone ripieno“ vorhanden; eine Stimme mit der Bezeichnung „Violoncello ripieno“ war dagegen nicht zu finden. Daher müßte man annehmen, daß dieses Ripiencello stillschweigend in einer Violone-Stimme mitgemeint war und daß der explizite Begriff „Violoncello ripieno“ im Magnificat A-Dur das vereinzelte

Aufscheinen einer Praxis ist, die ansonsten keine Spuren in den Partituren hinterlassen hat, eben weil diesem Instrument – von seltenen Ausnahmen wie der genannten abgesehen – nie eine eigene Stimme im kompositionstechnischen Sinn entsprach. Stützen ließe sich diese Vermutung durch den Umgang Heinichens und Zelenkas mit der Theorbe: bis zur Mitte der 1730er Jahre war sie fester Bestandteil der Dresdner Stimmensätze; in den Partituren aber wird sie regelmäßig verschwiegen.

Hier macht sich das Fehlen von Bilddokumenten, die die Aufstellung der Kapelle in der Kirche zeigen, schmerzlich bemerkbar. Man darf aber annehmen, daß die verschiedenen Continuoinstrumente räumlich getrennt aufgestellt waren: die Theorbe und ein Violoncello dürften bei der Orgel postiert gewesen sein („Organo-Gruppe“), während die sperrigen Kontrabässe, wohl in der Nachbarschaft der Fagotte, irgendwo am Rande des Ensembles spielten. Unter dieser Voraussetzung könnte man sich leicht vorstellen, daß sich zu den Bassi ripieni ebenfalls ein Violoncello gesellte, das in der Funktion den Ripienbässen gleichgestellt war.⁵ Über solche Detailfragen der Aufführungspraxis gewähren die Partituren, ja selbst die Stimmensätze keinen sicheren Aufschluß. Allerdings wiegt dieser Zweifel gering im Vergleich zu den oben dargelegten Grundzügen der Continuo differenzierung, die unabhängig von der Frage nach einem Ripiencello Gültigkeit beanspruchen dürfen.

Ergänzend zur Praxis der Continuo differenzierung sei die colla-parte-Führung der Continuoinstrumente in Chorsätzen beschrieben. Diese ist nur dem Vergleich von Partituren und Stimmensätzen zu entnehmen; auch Zelenka gibt hier keine ausdrücklichen Hinweise. In den meisten Chorsätzen ist die Continuo stimme als „Basso seguente“ geführt, der die jeweils tiefsten Töne des Vokalsatzes zu einer Linie zusammenfaßt. Für das Ausschreiben der Continuo stimmen gelten folgende Regeln:

- ist bei pausierendem Vokalpaß der Sopran oder Alt vorübergehend die tiefste Stimme (Continuosystem der Partitur: Sopran-bzw. Altschlüssel), so spielen lediglich Orgel und Theorbe;
- ist der Tenor die tiefste Stimme (Continuosystem der Partitur: Tenorschlüssel), so spielen Orgel, Theorbe und Violoncello;
- nur wenn der Chorbaß singt, spielen auch die Ripieni (Kontrabaß und Fagott).

Im Bereich der hohen Instrumentalstimmen mußten die meisten Vorlagen mehr oder weniger stark bearbeitet werden. Dies hat seinen Grund darin, daß die Dresdner Standardbesetzung stets zwei Oboen und die Viola einschloß. Die meiste Arbeit entstand für Heinichen und Zelenka aus dem Beharren auf einer selbständig geführten Violastimme, während sich viele Messen italienischer Herkunft mit einem bloßen „Kirchentrio“ aus zwei Violinen, die womöglich ad hoc von Oboen verdoppelt werden konnten, und Basso continuo begnügten. Stand eine Viola zur Verfügung, so ließ man sie wohl die Continuo stimme in der Oberoktav mitspielen oder eine Violinstimme verdoppeln.

Heinichen und Zelenka behandeln die Oboen (tiefster Ton: c') in der Regel als Register, das der Verdopplung der Violinen, in Chorsätzen auch der Verdopplung des Soprans, gelegentlich auch des Alts, dient. Eine eigene melodisch-rhythmische Gestalt erhalten die ergänzten Oboen praktisch nie. Zelenka richtet die Violinstimme mit den Kürzeln „VV“ und „T.“ ein. Die erste Bezeichnung meint „Violini“ und ist gleichbedeutend mit „senza Oboe (/Oboi)“; die Bezeichnung „Tutti“ fordert, daß Violinen und Oboen gemeinsam spielen. Nur selten wird dabei der Oboenpart gegenüber den Violinen rhythmisch vereinfacht, in der Regel – und dies zeigt auch das erhaltene Stimmenmaterial – spielen die Oboen den Violinentext Note für Note mit (falls nicht erst bei der Aufführung eine Vereinfachung von den Spielern selbst vorgenommen wurde). Wie selbstverständlich die Oboenbeteiligung war, läßt sich etwa daraus ersehen, daß ausdrückliche Hinweise am Anfang eines Stückes nicht gesetzt werden müssen. Erst im Inneren des Werkes zeigt dann der Vermerk „senza Oboe“, daß deren Mitwirkung stillschweigend vorausgesetzt wurde.

In Dresden behielt die Viola das Recht, eine eigene, auskomponierte Stimme zu spielen. Heinichen und Zelenka verwenden die Viola regelmäßig zur Ausfüllung der mittleren Lage durch eine Linie mit eigenen rhythmisch-melodischen Konturen. Dadurch erscheinen die Dresdner Versionen fremder

⁵ Im Stimmensatz des „Dies irae“ aus Zelenkas Requiem für August den Starken (Z 46; Mus. 2358-D-81, 8) finden sich beim Continuo zwei Stimmen, die mit „Violoncello e Contrabasso“ bezeichnet sind. Diese Stimmen (wie auch weitere Dubletten) wurden zwar erst zu einer späteren Aufführung des Werkes angefertigt. Vielleicht aber spiegelt sich in ihnen etwas von der oben skizzierten Aufstellung der Continuospieler wider; jedenfalls rechnen diese Stimmen damit, daß Kontrabassisten und – zumindest einige – Cellisten nahe beieinander musizierten.

Werke häufig sorgfältiger ausgearbeitet als ihre Vorlagen. Als Beispiel diene der Anfang von Francesco Durantes „Messa à Cinque Voci“ (Mus. 2397-D-1; nicht im Inventar), die Zelenka bearbeitet hat.

Bsp. 60: DURANTE, Messa à Cinque Voci, Mus. 2397-D-1; Kyrie (T. 1-9)

Durantes Komposition sah nur die Violinen, die häufig unisono geführt werden, und die Continuo-Stimme vor; Zelenka ergänzte die Oboe in einem zusätzlichen System am oberen Blattrand und die Viola-Stimme in dem für Soprano I des fünfstimmigen Chorsatzes vorgesehenen System. Eine Stelle wie T. 4/5 („arcate lunghe“, „mit langem Bogenstrich“) war für Zelenka kaum akzeptabel, sie mußte ihm zu „kahl“ erscheinen. Er hat deshalb hier und an sämtlichen Parallelstellen ein Violinfundament ergänzt.⁶ Von Zelenkas Hand stammen ferner die Artikulationsangaben sowie die Angabe „Solo“ und die eingerahmten Ziffern bei der Continuo-Stimme.

In einigen Quellen hat Zelenka den gesamten Instrumentalsatz geschrieben. In der Bearbeitungs-partitur, die meist von Philipp Troyer angefertigt wurde, waren über dem Chorsatz zunächst etliche Systeme freigehalten worden, wobei nicht immer klar ist, ob der Komponist tatsächlich nur Chor (mit colla-parte-Instrumenten) und Basso continuo vorgesehen hatte, oder ob Zelenkas Satz einen anderen, ursprünglich vorhandenen Instrumentalsatz ersetzen sollte. Das folgende Beispiel stammt aus Caldaras Messe „Vix orimur, morimur“ (Nr. 23; vgl. auch das oben auf S. 162 mitgeteilte Beispiel aus Caldaras Messe Nr. 37).

Bsp. 61: CALDARA, Messe Nr. 23, Mus. 2170-D-13; Et incarnatus est (ganz)

⁶ Die zweite, unbearbeitete Dresdner Quelle dieses Werkes (Mus. 2397-D-1a) bestätigt, daß an dieser Stelle eine Bratschenstimme ursprünglich nicht vorgesehen war.

Die Oboen und Violinen, die Viola und die Continuogruppe können im landläufigen Sinn als „Orchester“ bezeichnet werden. Über dieses Kernensemble hinaus wurden gelegentlich andere Instrumente, zumeist in solistischer Funktion, herangezogen, so etwa die Traversflöte und das Diskantchalumeau.⁷ In Zelenkas frühen Werken konzertiert gelegentlich eine Viola da gamba (*Missa Sanctae Caeciliae*, Z 1). Dies bleibt aber eine ebenso vereinzelte Ausnahme wie die Verwendung obligater Posauern (*Gloria*, Z 2). Die in italienischen Werken nicht selten begegnende „*Tromba sola concertata*“ wurde bei Dresdner Aufführungen gelegentlich durch eine Oboe ersetzt. Weder in Heinichens noch in Zelenkas Werken spielt die Solotrompete eine nennenswerte Rolle.⁸

Die Zuweisung von Obligatstimmen an andere als die vom Komponisten angegebenen Instrumente begegnet, von der Ersetzung der Tromba durch die Oboe abgesehen, im Dresdner Repertoire fremder Werke höchst selten. Ein Beispiel findet sich in Zelenkas Einrichtung der *Missa Sapientiae* (Nr. 30) von Antonio Lotti. In der Arie „*Domine Deus, Rex coelestis*“ hatte Lotti für die Ausführung der beiden gleichberechtigten Oberstimmen „*Hautbois solo*“ und „*Violino solo*“ vorgesehen. Zelenka ergänzte bei der Oboe „*col sordino*“ und ersetzte die Violine durch eine „*Flauta traversa sola*“. Schließlich sei erwähnt, daß die ausgesprochene Vorliebe, die Zelenka und insbesondere Heinichen für die Corni da caccia hegten, von keinem der auswärtigen Komponisten im Dresdner Repertoire geteilt wurde. Lediglich die Messe von Pisani sowie die verschollene Messe von Scarlatti (Nr. 13, siehe die Angaben des Inventars) schlossen Hornpartien ein. Die von Heinichen und Zelenka geschaffene Kirchenmusik aus den Jahren 1721 bis 1733 stellt wohl den größten geschlossenen Bestand an Hornpartien im frühen „*Clarinhornstil*“ dar. Beide Komponisten verwenden die Hörner auch in ihren weltlichen Kompositionen. Hornpartien finden sich auch in Lottis für Dresden geschriebenen Opern.⁹ Gelegentlich wurde die Solemnis-Besetzung mit zwei, drei oder vier Trompeten und Pauken zum Gegenstand der Einrichtung oder Bearbeitung. Zu Caldaras extrem kurzer Messe Nr. 23 hat Zelenka einen großen Trompetenchor ergänzt. Mancinis Messe Nr. 12 wies anfangs nur eine „*Tromba sola*“ auf; Zelenka hat zunächst eine zweite Trompete, später dann auch noch Pauken hinzugefügt. Auch das umgekehrte Verfahren findet sich zuweilen. In Reutters Messe Nr. 59 und in Reinhardts Messe Nr. 61 hat Zelenka einen von den Komponisten vorgesehenen Trompetenchor als „*ad libitum*“ zur Disposition gestellt. „*Rangerhöhung*“ und „*Degradierung*“ dienten wohl beide dem gleichen Zweck, nämlich die Messen aus ihrer Bindung an ein bestimmtes – mehr oder weniger festliches – Zeremoniell zu lösen und für verschiedene Anlässe verfügbar zu machen.

Heinichen hat in der *Toison-Messe* von Caldara die beiden tiefen Trompetenstimmen gestrichen, die sich im wesentlichen auf die Naturtöne 3 bis 8 beschränken (notiert: g, c', e', g' und c"); Naturton 7 wird weder als b' noch als h' gefordert). Heinichen legt anscheinend keinen Wert auf diese tiefen Trompetentöne, die man im Grunde als eine Erweiterung der Paukenstimme nach der Höhe hin betrachten kann. Ihm genügen die beiden musikalisch vollwertigen Trompeten in Clarinlage nebst den Pauken. Auch in seinen eigenen Kompositionen verwendet er niemals vier und nur ganz vereinzelt drei Trompeten. In der Regel beschränkt er sich auf zwei Trompeten und Pauken. Zur Ergänzung des Blechklanges nach der Tiefe hin verwendet Heinichen mit Vorliebe zwei Corni da caccia, die in den Wiener Partituren nirgends auftauchen. Diese Entscheidung ist kompositorisch sinnvoll. Da die Naturhörner in D bei gleicher („nach C-Dur transponierter“) Notation eine Oktave tiefer klingen als die D-Trompeten¹⁰, klingt auch ihr Clarinregister eine Oktav tiefer als das Clarinregister der Trompeten (notiert in der zweigestrichenen Oktav). So vereinen die Hörner sowohl die Eigenschaften der dritten und vierten Tromba, indem sie sich in der mittleren und tiefen Lage bewegen, als auch die Eigenschaften der Clarintrompeten, denen die vollständige Durskala einschließlich einiger Halbtöne verfügbar ist.

⁷ Vgl. zum Chalumeau grundsätzlich Colin LAWSON, *The Chalumeau in Eighteenth-Century Music*, Ann Arbor 1981, sowie ergänzend dazu Jürgen EPPELSHEIM, Überlegungen zum Thema ‚Chalumeau‘, in: *StA 19*, Blankenburg/Harz 1983, S. 76–99. An der Diskantlage der Dresdner Chalumeau-Partien bestehen in keinem Fall Zweifel.

⁸ Zelenkas *Laudate pueri* (Ps. 112) D-Dur für Tenore solo, Tromba sola, 2 Vl, Va, Bc (Z 81) ist eine für Dresden untypische Ausnahme. Über den Anlaß für diese Komposition ist nichts Näheres bekannt.

⁹ Eine systematische Auswertung der „Dresdner Clarinhornpartien“ wird an anderer Stelle veröffentlicht werden.

¹⁰ Hörner in D-alto kommen nicht in Betracht. – Eine sehr gute Darstellung des Zusammenhangs von spieltechnischen Möglichkeiten und kompositorischen Konsequenzen gibt J. Murray BARBOUR, *Trumpets, Horns and Music*, Michigan 1964.

Die Trompeten waren in Wien in der Regel in C gestimmt; solenn besetzte Kirchenmusik war daher weitgehend in C-Dur komponiert (vgl. etwa Contis Missa con Trombe). In Dresden war die Trompetenstimmung dagegen normalerweise D. Heinichen vermerkte in der Partitur eines Magnificat C-Dur von Caldara, in dem Trompeten verwendet werden, ausdrücklich: „Transponiert in d #“ (Mus. 2170-D-2,3); die D-Stimmung der Dresdner Trompeten machte die Transposition des gesamten Werkes erforderlich. Bei anderen Wiener Kirchenwerken, die C-Trompeten verwenden, finden sich jedoch keine Angaben Heinichens oder Zelenkas zur Ausführung der Trompetenstimmen (etwa bei den Messen Nr. 52 von Oettl und Nr. 60 von Reutter). Man hat hier entweder C-Trompeten verwendet oder die üblichen D-Trompeten durch einen Aufsteckbogen nach C herabgestimmt (wobei dann zu fragen wäre, warum man nicht öfter auf dieses bequeme und unaufwendige Mittel zurückgegriffen hat). Weniger von der Feierlichkeit des Zeremoniells als von lokalen liturgischen Gepflogenheiten scheint die Einbeziehung der Intonationsworte des Zelebranten in die mehrstimmige Vertonung von Gloria und Credo abhängig gewesen zu sein. Heinichen und Zelenka vertonen die Worte „Gloria in excelsis Deo“ und „Credo in unum Deum“ stets mit, und zwar sowohl in den feierlich als auch den gewöhnlich besetzten Messen. Die einzige Ausnahme bildet Heinichens elfte Messe (M 11), deren Credo erst mit den Worten „Patrem omnipotentem“ beginnt, während das Gloria einschließlich der Intonationsworte vertont ist. Trotz der vom Priester zu ergänzenden Credo-Intonation ist diese Messe solenn besetzt (2 Trombe, Timpani). Analoge Beispiele – Einbeziehung der Gloria-, aber nicht der Credo-Intonation – finden sich in einigen Messen aus Zelenkas Repertoire, etwa in den solenn besetzten Wiener Messen von Oettl (Nr. 52) und Reinhardt (Nr. 61). In der Reinhardt-Messe hat Zelenka einen kurzen vierstimmigen Satz mit den Intonationsworten des Credo ergänzt.

Bsp. 62: REINHARDT, Messe Nr. 61, Mus. 2793-D-1; Credo (T. 1-6)

In Francesco Contis Missa con Trombe schließlich (Mus. 2367-D-1; siehe oben, S. 168 ff.) ist die solenne Besetzung (2 Clarini, 2 Trombe, Timpani) sogar Gegenstand des Titels. Dennoch beginnt hier das Gloria mit „Et in terra pax“ und das Credo mit „Patrem omnipotentem“. Häufig mußte in den Partituren fremder Werke auch die instrumentale Verdopplung der Chorstimmen gemäß der Dresdner colla-parte-Praxis geregelt werden. Dies ließ sich zumeist mit bloßen Hinweisen wie z. B. „Viola col Tenore“ bewerkstelligen. Die Grundmuster der Verdopplung in den Werken Heinichens und Zelenkas sind in der folgenden Tabelle zusammengestellt; nach diesen Mustern wurden auch fremde Werke eingerichtet. Innerhalb eines Satzes kann es zum Übergang von einem in ein anderes Verdopplungsmuster kommen. Grundsätzlich werden für das colla-parte-Spiel nur Oboen und Violinen, die Viola und die Continuoorgruppe herangezogen.

Die Dresdner Verdopplungsmuster

S	Ob I,II, VI I	Ob I, VI I	Ob II, VI II
A	VI II	Ob II, VI II	Ob I, VI I; beide in der Oberoktav
T	Va	Va	Va
B	Bc	Bc	Bc

In der Wiener Praxis wurden nicht selten Zink (Cornetto), Alt-, Tenor- und Baßposaune zur Verdoppelung der Chorstimmen verwendet. In den Dresdner Einrichtungen der betreffenden Werke treten zu meist die vereinten Oboen und Violinen an die Stelle des Cornetto, die Bratschen werden in „Alto Viola“ (c₃-Schlüssel) und „Tenore Viola“ (c₄-Schlüssel) geteilt; sie übernehmen die Aufgaben der Alt- bzw. der Tenorposaune. Die Baßposaune entfällt; man begnügte sich in Dresden mit der Baßverdoppelung durch die Continuogruppe. Beispiele für solche Einrichtungen finden sich etwa in Caldaras Missa di Toson aus Heinichens Beständen und Caldaras Missa Matris Dolorosae (Nr. 34) aus Zelenkas Repertoire.

	Wien	Dresden
S	Cornetto	Ob, Vl
A	Alto Trombone	Alto Viola
T	Tenore Trombone	Tenore Viola
B	Basso Trombone, Bc	Bc

Während Heinichen in seinen eigenen Werken nie verdoppelnde Posaunen verwendet, zieht sie Zelenka in einigen frühen Werken zum colla-parte-Spiel heran (etwa im Gloria, Z 2); den Zink verwendet er nicht. Spätestens um 1725 waren die Posaunen in der Dresdner Kirchenmusik nicht mehr hoffähig. Ihr Einsatz in Zelenkas frühen Werken ist wohl den Nachwirkungen seiner Wiener Studienjahre zuzuschreiben.

Abschließend sei noch ein anderer Bereich der praktischen Einrichtung, die genaue Bezeichnung von Artikulation und Dynamik, anhand von zwei Beispielen aus der von Zelenka sorgfältig revidierten Messe Nr. 54 von Carlo Baliani (Mus. 2243-D-1) illustriert. Die Regel ist eine derart sorgfältige Bezeichnung der Partitur nicht; viele Anweisungen wird man erst bei der Probe ins Stimmenmaterial direkt eingetragen haben. Vor allem die Werke nach dem „neuesten Geschmack“ scheinen nach einer delikateren Ausführung verlangt zu haben. Die rhythmisch weniger differenzierte Musik etwa Fuxens und auch noch Caldaras bot für eine engräumige dynamisch-artikulatorische Abschattierung, die die Details betont, nur wenig Anlaß.

In dem Beispiel aus dem „Chyrie“ der Messe Balianis läßt Zelenka die Ausführungsarten „piano“ und „legato“ einerseits, „fortissimo“ und „staccato“ andererseits schroff aufeinanderprallen.

Bsp. 63: BALIANI, Messe Nr. 54, Mus. 2243-D-1; Kyrie (T. 22-27)

Zelenkas Bemerkung am Schluß des Gloria: „NB. 2 volta fortissimo e nel Organo con tutti Registri“ besagt, daß die drei unterstrichenen Takte zweimal gesungen und gespielt werden sollen, zuerst piano, bei der Wiederholung aber fortissimo; die Orgel soll dann „mit allen Registern“ begleiten. Der doppelte Anlauf verstärkt das Erlebnis der Schlußkadenz.

Es ließen sich noch etliche interessante Beispiele aus Zelenkas Repertoire beibringen: hier hat er ein Ritornell hinzukomponiert, dort die klare Akzentstruktur einer Melodie durch beständige Einfügung von Vorhalten seinem Geschmack – oder dem Geschmack, der bei Hofe en vogue war – angepaßt. Doch wären solche Beispiele nur im jeweiligen Zusammenhang zu besprechen; grundsätzlich Neues bieten sie nicht. Auch auf das Verfahren der Streckung von Vorlagen, das ja zum Bereich von Einrichtung und Bearbeitung gehört, müssen wir hier nicht mehr eigens eingehen.

In der Psalmenrubrik von Zelenkas Inventar (S. 33 [recte: 39]; vgl. das Faksimile in der Dok.) findet sich der Vermerk:

„NB Psalmos hos media ex parte renovavi Anno 1735, alios Violinos et Violam quasi ex integro faciendo et multa in vocibus quoque canentibus immutando“.

„Notabene. Diese Psalmen [Zelenka bezieht sich hierbei wohl ebenso auf seine eigenen wie auch auf fremde Kompositionen] habe ich zur Hälfte erneuert im Jahre 1735, indem ich andere Violinstimmen und eine [oft zunächst nicht vorgesehene] Viola gleichsam von Grund auf ergänzt und auch viele Dinge in den Singstimmen verändert habe“.

Dies bestätigt für einen Teilbereich des Repertoires die Beobachtungen, die in diesem Abschnitt wie auch in den vorhergehenden Teilen der Arbeit zusammengetragen wurden. Wir haben dabei nicht konsequent zwischen „Bearbeitung“ und „Einrichtung“ unterschieden; die Grenze zwischen den Begriffen und den mit ihnen verbundenen Verfahren ist ohnehin fließend.

Ausschlaggebend für die mehr oder weniger starke Veränderung von Werken durch Heinichen und Zelenka war nicht in erster Linie das Bestreben, fremde Werke kraft eigenen künstlerischen Vermögens zu verbessern, auch wenn das Ergebnis manchmal als Verbesserung erscheinen mag. Eigentliches Movens war vielmehr der differenzierte Musizierstil der Dresdner Kapelle, der sich nicht nur auf Vortrag und Besetzung, sondern – insbesondere im Hinblick auf die Viola – auch auf den musikalischen Satz auswirkte. In formelhafter Verkürzung könnte man für die Bearbeitung der Instrumentalstimmen das „Dresdner Ungenügen am Kirchentrio“ verantwortlich machen.¹¹ Heinichen sagt, worum es bei den Einrichtungen letztlich ging. Ein Vermerk in der Quelle Mus. 2952-D-2, die eine von Heinichen bearbeitete Messe Angelo Antonio Carolis enthält, faßt es in die Worte:

„Messa (...) aggiustata all'uso della Capella di Dresda“.

¹¹ Antonio Vivaldis berühmtes g-Moll-Konzert „per l'Orchestra di Dresda“ (RV 577) verwendet neben einer konzertierenden Violine zwei Blockflöten, zwei Oboen und ein Fagott, deren Rolle durchaus eigenständig ist. Der Vergleich mit „gewöhnlichen“ Konzerten Vivaldis zeigt, wie sich auch hier der Dresdner Musizierstil auf die Kompositionsweise ausgewirkt hat. So enthält die Zueignung des Werkes zugleich eine Aussage über seine musikalische Faktur.

Schluß

Das Repertoire der Dresdner Hofkirchenmusik unter der Leitung von Johann David Heinichen und Jan Dismas Zelenka umfaßte eine Fülle von zeitgenössischen Kompositionen. Die Reihe der Komponisten und ihrer Werke mag zunächst verwirrend erscheinen, doch läßt sich nur dann eine Vorstellung von der Vielfalt wie auch den Kristallisationspunkten der katholischen Kirchenmusik in den Jahren zwischen 1720 und 1745 gewinnen, wenn man sich auch den vermeintlich oder tatsächlich unbedeutenden Gestalten zuwendet.

Die Dresdner Hofkirchenmusik verdankte ihre Entstehung und erste Blüte besonderen politischen Umständen. Sie ist nicht in langen Jahren gewachsen; vielmehr standen die verantwortlichen Hofmusiker, der Kapellmeister Heinichen und das erst später zum „Kirchen-Compositeur“ avancierte Kapellmitglied Zelenka, in den Jahren nach 1720 vor der Aufgabe, binnen kurzer Zeit ein Repertoire zu schaffen und zu beschaffen, das eines prunkliebenden katholischen Hofes würdig war.

Das Repertoire, das unter diesen Bedingungen zusammengetragen wurde, darf historische Authentizität und Aktualität beanspruchen. Anders als den großen Sammlungen etwa Georg Poelchaus oder des Abbate Fortunato Santini fehlen dem Repertoire Heinichens und Zelenkas alle retrospektiven Tendenzen. Es ging ihnen nicht darum, die Kompositionsgeschichte in bedeutenden Werken verschiedener Epochen zu dokumentieren. Auch Palestrinas Werke waren für Heinichen und Zelenka aktuell, insofern sie im Dresdner Hofgottesdienst um 1730 ihren festen Platz hatten. Das Repertoire ist somit ein Spiegel der kirchlichen Gebrauchsmusik im doppelten Sinn: es zeigt zum einen, welche Werke gebraucht wurden, und zum anderen, welche Werke man für brauchbar hielt.

Die Werke des Repertoires gruppieren sich um zwei zentrale Bereiche des katholischen Gottesdienstes: das Meßordinarium und die Psalmenfolgen der verschiedenen Vesperformulare einschließlich des Magnificat, der Hymnen und der Marianischen Antiphonen. Es kommen hinzu Kompositionen für die Karwoche, zu denen auch die Sepulcrum-Sacrum-Kantaten und die an der Grenze zur Oper stehenden Oratorien zu zählen sind, ferner Totenmessen und -offizien, Litaneien und Te-Deum-Vertonungen. Wenig Beachtung fand in Dresden das Meßproprium; lediglich das Offertorium wurde gelegentlich in Form eines solistischen „Motetto“ ausgeführt, wenn man nicht auf die Offertorien Palestrinas oder andere Motetten der Vokalpolyphonie zurückgriff. Welche Rolle die Instrumentalmusik im Dresdner Gottesdienst spielte, ist bislang weitgehend unklar. Für die Instrumentalmusik scheint Zelenka nicht zuständig gewesen zu sein; sein Inventar verzeichnet nur Vokalwerke, und ausdrücklich für die Kirche bestimmte Instrumentalmusik hat er selbst nicht komponiert.

Zugleich mit den Namen der zahlreichen Komponisten zeigt sich die Bedeutung der Zentren moderner katholischer Kirchenmusik im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert. Aktuell waren nach wie vor die konzertierenden Kompositionen aus Bologna für die Vesper, selbst wenn sie schon fünfzig Jahre alt waren; aktuell waren die Wiener Messen von kurzer oder mittlerer Länge; aktuell waren schließlich die großen Kyrie-Gloria-Messen insbesondere aus Neapel, aber auch aus Oberitalien und Wien. Da der Brauch, nur Kyrie und Gloria in mehrstimmiger Komposition, die anderen Teile aber choraliter vorzutragen, im Dresdner Gottesdienst offenkundig nicht herrschte, mußten Heinichen und Zelenka die Kyrie-Gloria-Messen verlängern.

Ein und derselbe liturgische Text kann auf die mannigfaltigste Weise vertont werden. Die Messen etwa unterscheiden sich nicht nur hinsichtlich ihrer Ausdehnung, sondern auch in den Anforderungen an Spieler und Sänger, in den verwendeten Formen und Satztechniken. Je nach Anlaß, Ort und Zeit der Entstehung eines Werkes nimmt dieses eine besondere Gestalt an. Angesichts der offenkundigen „Fremdbestimmtheit“ der Komposition für den katholischen Gottesdienst in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts erscheint es schwierig, wenn nicht aussichtslos, etwa den zentralen Begriff „Messe“ als musikalisch substantiierten Gattungs- oder Formbegriff zu fassen.

Es ist wohl kein Zufall, daß Peter Wagners „Geschichte der Messe“ (Leipzig 1913) niemals über den „Teil I: bis 1600“ hinaus fortgesetzt wurde. Wagners Darstellung erschien in der Reihe „Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen“. Die Geschichte der Messe läßt sich bis hin zu Palestrina wohl als Entwicklung einer Gattung (oder innerhalb einer Gattung) darstellen. Im 18. Jahrhundert kristallisiert sich um den Begriff „Messe“ ein Konglomerat musikalischer Gebilde, die oft nur noch den Text gemein haben. Je enger die Verbindungen der Kirchenmusik zur zeitgleichen Komposition

für Kammer und Theater sind, desto stärker werden die Spezifika einer musikalischen Gattung „Messe“ überlagert von Fragen des formalen Aufbaues von Chorsätzen und Arien oder von Fragen der Behandlung der konzertierenden Instrumente und der solistischen Singstimmen. Diese Fragen weisen über den engeren Bereich der Messe, ja der Kirchenmusik insgesamt hinaus. Pointiert gesagt: Die Kenntnis der Kompositionsverfahren der zeitgenössischen Triosonate kann zum Verständnis einer Messenarie etwa Caldaras mehr beitragen als die Kenntnis sämtlicher Messen Palestrinas und seiner Nachahmer.

Untersuchungen der Gottesdienstordnung wie auch der Aufführungsbedingungen und des Repertoires an bestimmten Orten zu einer bestimmten Zeit sollen den konkreten Rahmen abstecken, innerhalb dessen das Individuum schöpferisch wirken konnte. In diesem Sinne ermöglicht erst die Kenntnis der Voraussetzungen, der Organisation und des Repertoires der Dresdner Hofkirchenmusik ein Urteil über das im engeren Sinne kreative Tun Johann David Heinichens und Jan Dismas Zelenkas. Zelenkas Messen sollen in einer separaten Studie behandelt werden, die sich auch seinem Bildungsgang widmen muß. In der vorliegenden Arbeit wurde versucht, das Koordinatensystem zu entwerfen, in dem Zelenkas Messen zu lokalisieren sind. Das Bild wäre zu ergänzen um die Querverbindungen von Zelenkas Kirchenmusik zur zeitgenössischen Instrumentalmusik und insbesondere zur Opernmusik Hasses. Es wäre gänzlich verfehlt, wenn man die zunehmende Vereinsamung Zelenkas im Getriebe des Dresdner Hofes auf sein kompositorisches Wirken übertragen wollte. Sein Künstlertum ist in vielen Zügen seiner Epoche und ihren Werken verpflichtet und keinesfalls von Grund auf esoterisch.

Die Trennung der Aspekte „Dresdner Hofkirchenmusik“ einerseits und „Zelenka als Komponist“ andererseits ermöglichte die breite Darstellung eines Teilbereichs der höfischen Musikkultur des Spätbarock. Besonderen Wert legte die Arbeit auf die angemessene Würdigung der Stellung und der Tätigkeit des Kapellmeisters Heinichen, dessen Nachruhm sich einseitig auf ein einziges Werk, den voluminösen Traktat „Der Generalbaß in der Composition“ gründet. Wenn es je zu einer Wiedererweckung der *Musik* Heinichens kommen sollte, so ist zu vermuten, daß diese – ähnlich wie im Falle Zelenkas – bei der Instrumentalmusik ansetzen würde. Doch wäre auch dies eine willkommene Ergänzung des Bildes, das man aufgrund von Heinichens Schriften, seinen Partituren und nicht zuletzt aufgrund seiner Bemerkungen zu Werken anderer Komponisten von diesem geistvollen und scharfzüngigen Autor gewinnen kann.

In seinem selbstverfaßten Lebenslauf¹ schrieb Carl Philipp Emanuel Bach:

„Von allem dem, was besonders in Berlin und Dresden zu hören war, brauche ich nicht viele Worte zu machen ...“.

Doch die Musik, deren Kenntnis Bach noch als eine Selbstverständlichkeit betrachten konnte, ist heute weitgehend vergessen und auch dem Interessierten nur schwer zugänglich: dies gilt für Grauns und Hasses Opern, an die Bach wohl in erster Linie dachte, und weit mehr noch für das Repertoire der Dresdner Hofkirchenmusik in den Jahren 1720–1745. Die Darstellung dieses Repertoires mag somit auch dazu beitragen, ein wenig von der Allgemeinbildung derjenigen Musiker zu vermitteln, die die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts bewußt erlebt haben.

¹ Enthalten in: Carl BURNEYs der Musik Doctors Tagebuch seiner musikalischen Reisen, deutsch von Chr. D. EBELING und J. J. Chr. BODE, 3 Bände, Hamburg 1772 f. (Faksimile-Nachdruck in einem Band, Kassel usw. 1959), Band III, S. 198 ff.; das Zitat: S. 201.



Quellen- und Literaturverzeichnis

Zur Zitierweise:

Zahlreiche Quellen, Verzeichnisse und Studien werden in der vorliegenden Arbeit abgekürzt zitiert. Im folgenden Verzeichnis wird nach dem Namen des Autors zunächst der Kurztitel genannt; das Zitat des vollständigen Titels beginnt nach einem Doppelpunkt.

Bei Quellen oder Arbeiten (auch Lexika und Sammelbänden), die keinen (einzeln) benennbaren Verfasser oder Herausgeber haben, wird die Sigle oder der Kurztitel an Stelle des Autors in die alphabetische Folge eingereiht.

1. Inventare, Archivalien und andere nichtmusikalische Quellen

Abschriften von denen Ehe-Pacten Seiner Hoheit des Königlichen Printzen, Herrn Friedrich Augusts, mit der Römischen Kayserlichen Printzeßin, Frauen Maria Josepha, Ertz-Herzogin zu Oesterreich Durchlaucht nebst andern dazu gehörigen Documenten Anno 1719 (Staatsarchiv Dresden, Locat 760)

Acta Otakariani, hg. von Rudolf KÖPKE

(Monumenta Germaniae Historica, hg. von Georg Heinrich PERTZ, Scriptorum Tomus IX, Hannover 1851)

Aktenstücke über der Evangel.-Lutherischen Landeskirche Sachsens Freude und Leid im Jahre 1717;

In: Beiträge zur sächsischen Kirchengeschichte, Siebentes Heft, 1892, S. 131-140

HMD: Historia Missionis Societatis Jesu Dresdae in Saxonia ab Anno Salutis 1708^{vo}

(Handschriftliche Quelle im Besitz des Bischöflichen Ordinariats des Bistums Dresden-Meißen. Den Inhalt bilden Jahresüberblicke, die die aus katholisch-jesuitischer Sicht bemerkenswerten Ereignisse festhalten.)

HStCal: Königl. Polnischer [bzw. Poln. Pöhl.] und Churfürstl. Sächsischer Hoff- [Hof-] und Staats-Calender Auf das Jahr 1728 [-1757] ... Zu finden im Weidmannischen Buchladen (Zitiert werden die Exemplare der SLB; Signatur: Hist. Sax. I 179)

LANDMANN, Ortrun

- Neuer Standort-Katalog der Zelenka-Quellen der Sächsischen Landesbibliothek Dresden, SLB Dresden (1984, handschriftlich)

ZELENKA, Jan Dismas

- Inventarium rerum Musicarum Variorum Authorum Ecclesiae servientium, quas possidet Joannes Dismas Zelenka, Augustissimi Poloniarum Regis et Electoris Saxoniae à Camera Musicus. Inchoatum Anno 1726, die 17. Januarii (Verzeichnis von der Hand Zelenkas im Besitz der SLB; Signatur: Bibl.-Arch. III H b 787^d;

Faksimile im Anhang der Zelenka-Dokumentation, siehe Abschnitt 4 des Literaturverzeichnisses)

- Psalmi varii. Verzeichnis von der Hand Zelenkas, enthaltend sämtliche Vertonungen der Psalmen 109, 110, 111, 112, 116 sowie des Magnificat (insgesamt Psalmenfolge der Bekenner-Vesper), die sich (wohl 1735) in Zelenkas Besitz befanden; SLB, Signatur: Bibl.-Arch. III H 790^f

2. Ausgaben und Faksimilia

Verzeichnet werden im folgenden nur solche Ausgaben, auf die der Text mehrfach verweist; eine vollständige Bibliographie der Neudrucke von Werken Zelenkas gibt die Zelenka-Dokumentation.

NBA: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Kassel usw. und Leipzig, Band I/35 (1963; Alfred DÜRR), I/36 (1963; Werner NEUMANN), I/37 (1961; Werner NEUMANN) nebst den zugehörigen Kritischen Berichten

FUX, GA, Serie/Band: Johann Joseph Fux. Sämtliche Werke. Hg. von der Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft, Graz; Editionsleitung: Othmar WESSELY, Hellmut FEDERHOFER, Kassel usw. und Graz, 1959 ff. (acht Serien)

HÄNDEL, Chrysander-Ausgabe, Band: G. F. Händels Werke: Ausgabe der Deutschen Händelgesellschaft, hg. von Friedrich CHRYSANDER, Bergedorf bei Hamburg und Leipzig, 1858-1894, 1902; insbesondere Band LXXIX: Poro (1880)

Italian Opera 1640-1770. Major Unpublished Works in a Central Baroque and Early Classical Tradition. Edited with Introductions by Howard Mayer BROWN. Series One. 50 Bände Faksimilia von Opernpartituren, 10 Faksimilia der Libretti, New York (Garland Publishing) o. J.

PALESTRINA, GA (Bandnummer und Seitenzahl des Werkbeginns in dieser Ausgabe dienen zugleich zur Verständigung über Palestrinas Werke): Pierluigi da Palestrina's Werke. Hg. von Franz Xaver HABERL u. a., 33 Bände, Leipzig 1862-1903; daraus insbesondere:

- Neunter Band [GA IX]. Offertorien, hg. von Franz COMMER, 1881

- Zwölfter Band [GA XII]. Drittes Buch der Messen, hg. von F. X. HABERL, 1881

- Dreizehnter Band [GA XIII]. Viertes Buch der Messen, hg. von F. X. HABERL, 1882

- Vierzehnter Band [GA XIV]. Fünftes Buch der Messen, hg. von F. X. HABERL, 1882

ZELENKA, Jan Dismas

- Missa Circumcisionis [Z 11], hg. von Raimund RÜEGGE, Adliswil/Zürich und Lottstetten/Waldshut 1983 (Edition Kunzelmann)

- Missa Gratias agimus tibi [Z 13], hg. von Thomas KOHLHASE, Stuttgart 1983 (Carus-Verlag)

- Missa Dei Patris [Z 19], hg. von Reinhold KUBIK, Wiesbaden 1985 (Das Erbe deutscher Musik, Band 93)

- Missa Dei Filii [Z 20], hg. von Paul HORN, Wiesbaden, in Vorbereitung (Das Erbe deutscher Musik, Band 100; der Band enthält zusätzlich die Litanei Z 151, hg. von Thomas KOHLHASE)

- Missa Omnium Sanctorum [Z 21], hg. von Wolfgang HORN, Wiesbaden, in Vorbereitung (Das Erbe deutscher Musik, Band 101; der Band enthält zusätzlich die Litanei Z 152, hg. von Thomas KOHLHASE)
- Responsoria pro Hebdomada Sancta. 27 Responsorien zum Gründonnerstag, Karfreitag und Karsamstag [Z 55], hg. von Wolfgang HORN und Thomas KOHLHASE, bislang erschienen Band II: Die neun Responsorien der Matutin-Nokturnen des Karfreitag [Z 55, Nr. 10–18], Stuttgart 1983 (Carus-Verlag)
- Lamentationes Jeremiae Prophetiae [Z 53]. Partitura. Hg. von Vratislav BĚLSKÝ, Prag 1969 (Musica Antiqua Bohemica, Seria II, Band 4)
- Psalmi et Magnificat. Partitura. Hg. von Vratislav BĚLSKÝ, Prag 1971 (Musica Antiqua Bohemica, Seria II, Band 5) [enthält die Werke Z 50/97, 72, 75, 83 und 108]
- Composizioni per orchestra. Partitura. Volume primo. Hg. von Camillo SCHOENBAUM, Prag 1963 (Musica Antiqua Bohemica, Seria I, Band 61) [enthält die Werke Z 182, 183, 184, 185, 187, 189 und 190]
- Sonaten I–VI für zwei Oboen (I–II und IV–VI) bzw. für Violine und Oboe (III), Fagott und Basso continuo [Z 181]. Hg. von Camillo SCHOENBAUM, Kassel usw. 1954–1962 (Hortus Musicus, Heft 126, 188, 177, 147, 157 und 132)

3. Älteres Musikschrifttum

BACH, Carl Philipp Emanuel

- BACH, Versuch II: Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen. Zweyter Theil, in welchem die Lehre von dem Accompannement und der freyen Fantasie abgehandelt wird, Berlin 1762 (Faksimile-Nachdruck, einschließlich des I. Teils, hg. von Lothar HOFFMANN-ERBRECHT, 3. Auflage, Leipzig 1976)

BERNHARD, Christoph

- BERNHARD, Tca: Tractatus compositionis augmentatus. Nebst zwei anderen Schriften Bernhards hg. von Joseph MÜLLER-BLATTAU unter dem Titel: Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard, 2. Auflage, Kassel u. a. 1963 (1. Auflage 1926)

BURMEISTER, Joachim

- Musica poetica, Rostock 1606 (Faksimile-Nachdruck Kassel-Basel 1955)

FUX, Johann Joseph

- FUX bzw. FUX, Gradus: Gradus ad Parnassum, Wien 1725 (Faksimile-Nachdruck im Rahmen der Fux-Gesamtausgabe, Serie VII, Band 1, eingeleitet und hg. von Alfred MANN, Kassel usw. und Graz 1967) [siehe auch MIZLER]

GASPARINI, Francesco

- L'Armonico Pratico al Cimbalo. Quarta Impressione, Bologna 1722 (hiernach zitiert; Faksimile-Nachdruck der 1. Auflage Venedig 1708, New York 1967)

HEINICHEN, Johann David

- Neu erfundene und Gründliche Anweisung (...) Zu (...) vollkommener Erlernung des General-Basses (...), Hamburg 1711
- HEINICHEN, GbC: Der General-Baß in der Composition, Oder: Neue und gründliche Anweisung (usw.). Nebst einer Einleitung Oder Musicalischen Raisonement von der Music überhaupt, und vielen besondern Materien der heutigen Praeox, Dresden 1728 (Faksimile-Nachdruck Hildesheim-New York 1969)

HILLER, Johann Adam

- Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler, neuerer Zeit, Leipzig 1784 (Faksimile-Nachdruck Leipzig 1975)

MATTHESON, Johann

- Critica Musica [usw.], I, Hamburg 1722 (Faksimile-Nachdruck Amsterdam 1964)
- Der vollkommene Capellmeister, Hamburg 1739 (Faksimile-Nachdruck Kassel-Basel 1954)
- Grundlage einer Ehren-Pforte, Hamburg 1740 (vollständiger, originalgetreuer Neudruck mit gelegentlichen bibliographischen Hinweisen und Matthesons Nachträgen hg. von Max SCHNEIDER, Berlin 1910; hiernach zitiert)

MIZLER, Lorenz Christoph

- Gradus ad Parnassum Oder Anführung zur Regelmäßigen Musikalischen Composition (...), ausgearbeitet von Johann Joseph FUX (...), Aus dem Lateinischen ins Deutsche übersetzt (...) von Lorenz MIZLERn, Leipzig 1742 (Faksimile-Nachdruck Hildesheim-New York 1974)

QUANTZ, Johann Joachim

- QUANTZ, Autobiographie: Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf, von ihm selbst entworfen, in: Friedrich Wilhelm MARPURG, Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik, I. Band, Berlin 1754 (Faksimile-Nachdruck Hildesheim-New York 1970), S. 197–250

WALTHER, Johann Gottfried

- WALTHER, Lexicon: Musicalisches Lexicon, Leipzig 1732 (Faksimile-Nachdruck Kassel-Basel 1953)

ZARLINO, Gioseffo

- Istitutioni Harmoniche, 3. Auflage, Venedig 1573 (Faksimile-Nachdruck Ridgewood 1966)
- The Art of Counterpoint. Gioseffo ZARLINO. Part Three of 'Le Istitutioni Harmoniche', 1558. Translated by Guy A. MARCO and Claude V. PALISCA, New Haven-London 1968

4. Musikwissenschaftliche Literatur

ADLER, Guido

- ADLER, Zur Geschichte: Zur Geschichte der Wiener Meßkomposition in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts, in: Studien zur Musikwissenschaft, Viertes Heft, 1916, S. 5-45

AMANN, Julius

- Allegris Miserere und die Aufführungspraxis in der Sixtina nach Reiseberichten und Musikhandschriften, Regensburg 1935

AUERBACH, Johanna Maria

- Die Messen des Francesco Durante (1684-1755), masch. Diss. München 1954

BARBOUR, J. Murray

- Trumpets, Horns and Music, Michigan 1964

BECKER-GLAUCH, Irmgard

- Die Bedeutung der Musik für die Dresdener Hoffeste bis in die Zeit Augusts des Starken, Kassel-Basel 1951

BRENN, Franz

- Die Meßkomposition des Johann Joseph Fux. Eine stilkritische Untersuchung, masch. Diss. Wien 1931

BUELOW, George J.

- Thorough-Bass Accompaniment according to Johann David Heinichen, Berkeley-Los Angeles 1966 (rev. edn. 1986)

BUŽGA, Jaroslav

- Dokumenty o působení J. D. Zelenky v Saské dvorní kapele (Dokumente über die Tätigkeit J. D. Zelenkas in der Sächsischen Hofkapelle), in: Hudební věda 12, 1975, S. 83 ff.
- BUŽGA, Musikinventar: Zelenkas Musikinventar aus der katholischen Schloßkapelle in Dresden, Fontes Artis Musicae, 31, 1984, S. 198-206

DEGGELLER, Kurt

- Materialien zu den Musiktraktaten Christoph Bernhards, in: Basler Studien zur Interpretation der alten Musik, Basel 1980, S. 141-168 (Forum Musicologicum. Basler Beiträge zur Musikgeschichte, Band 2)

DENT, Edward J.

- Alessandro Scarlatti: His Life and Works, London 1905 (2. Auflage, hg. von Frank WALKER, London 1960)

DLABACŽ, Gottfried Johann

- Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen (usw.), 3 Bände, Prag 1815 (Faksimile-Nachdruck in einem Band, Hildesheim-New York 1973)

Dok.: Zelenka-Dokumentation; siehe unter HORN, KOHLHASE

DOTZAUER, Wilfried

- Die kirchenmusikalischen Werke Johann Valentin Rathgebers, Diss. Erlangen 1976

DÜRR, Alfred

- Die Kantaten von Johann Sebastian Bach, 2 Bände, Kassel usw. 1971 (mehrere Neuauflagen)

EITNER, Robert

- EITNER, Band, Seite: Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts, 10 Bände, Leipzig 1900 ff.

EITNER, Robert (u. a.)

- Bibliographie der Musik-Sammelwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Berlin 1877

ENGLER, Klaus

- Georg Poelchau und seine Musikaliensammlung. Ein Beitrag zur Überlieferung Bachscher Musik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Diss. Tübingen 1970 (Teildruck 1984)

EPPELSHEIM, Jürgen

- Überlegungen zum Thema ‚Chalumeau‘, in: StAI 19, Blankenburg/Harz 1983, S. 76-99

FEDERHOFER, Hellmut

- Unbekannte Kirchenmusik von Johann Joseph Fux, Kirchenmusikalisches Jahrbuch 43, 1959, S. 113-154

FEDERHOFER, Hellmut, RIEDEL, Friedrich Wilhelm

- Quellenkundliche Beiträge zur Johann Joseph Fux-Forschung, Archiv für Musikwissenschaft 21, 1964, S. 111-140 und Nachtrag, S. 253 f.

FEIL, Arnold

- Zum Gradus ad Parnassum von J. J. Fux, Archiv für Musikwissenschaft 14, 1957, S. 184-192

FELLERER, Karl Gustav

- Der Palestrinastil und seine Bedeutung in der vokalen Kirchenmusik des achtzehnten Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der Kirchenmusik in Italien und Deutschland, Augsburg 1929

FÉTIS, François-Joseph

- Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique, 8 Bände, Brüssel 1835 ff.

FISCHER, Klaus

- Die Psalmkomposition in Rom um 1600 (ca. 1570-1630), Regensburg 1979 (Kölner Beiträge zur Musikforschung Band 98)

FREUNSCHLAG, Heinz

- Luca Antonio Predieri als Kirchenkomponist, masch. Diss. Wien 1927

FÜRSTENAU, Moritz

- FÜRSTENAU, Beiträge: Beiträge zur Geschichte der Königlich Sächsischen musikalischen Kapelle. Großentheils aus archivalischen Quellen, Dresden 1849
- FÜRSTENAU I, II: Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden. Nach archivalischen Quellen. Erster Theil: Zur Geschichte ... am Hofe der Kurfürsten von Sachsen, Johann Georg II., Johann Georg III. und Johann Georg IV., Dresden 1861; ZWEITER THEIL: Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen und Könige von Polen Friedrich August I. (August II.) und Friedrich August II. (August III.), Dresden 1862 (Faksimile-Nachdruck in einem Band, mit Nachwort, Berichtigungen, Registern und einem Verzeichnis der von Fürstenau verwendeten Literatur, hg. von Wolfgang REICH, Leipzig 1971, 2. Auflage 1979)

GERBER, Ernst Ludwig

- GL, Band, Spalte: Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler, 2 Bände, Leipzig 1790-1792
- GNL, Band, Spalte: Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, 4 Bände, Leipzig 1812-1814

GERBERT, Martin

- De cantu et musica sacra, St. Blasien 1774 (Faksimile-Nachdruck Graz 1968)

GERHARD, Anselm

- Jan Dismas Zelenka, Missa Sanctae Caeciliae. Synoptische Übertragung der Fassungen, Kritischer Bericht und Kommentar, unveröffentlichte Magister-Arbeit, TU Berlin 1981

GIEGLING, Franz

- Giuseppe Torelli. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des italienischen Konzerts, Kassel-Basel 1949

GLEISSNER, Walter

- Die Vespren von Johann Joseph Fux. Ein Beitrag zur Geschichte der Vespervertonung, Diss. Mainz 1981

GMEINWIESER, Siegfried

- Giuseppe Ottavio Pitoni: Thematisches Werkverzeichnis, Wilhelmshaven 1976

GROSSE, Hans, JUNG, Hans Rudolf (Hgg.)

- Georg Philipp Telemann. Briefwechsel. Sämtliche erreichbare Briefe von und an Telemann, Leipzig 1972

The New GROVE Dictionary (usw.)

- NGr: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, hg. von Stanley SADIE, 20 Bände, London 1980 (Die konsultierten Artikel sind im Literaturverzeichnis nicht eigens aufgeführt.)

HAAS, Robert

- Johann Georg Schürer (1720-1786). Ein Beitrag zur Geschichte der Musik in Dresden, Neues Archiv für Sächsische Geschichte und Altertumskunde 36, 1915, S. 257-277

HÄFNER, Klaus

- Johann Caspar Ferdinand Fischer und die Rastatter Hofkapelle. Ein Kapitel südwestdeutscher Musikgeschichte im Zeitalter des Barock, in: Barock in Baden-Württemberg. Vom Ende des Dreißigjährigen Krieges bis zur Französischen Revolution, hg. vom Badischen Landesmuseum Karlsruhe, Karlsruhe 1981, Band 2, S. 213-232

HANSELL, Sven Hostrup

- The Solo Cantatas, Motets, and Antiphons of Johann Adolf Hasse, diss., Univ. of Illinois 1966 (Univ. Microfilms, Ann Arbor, 67-6623)
- Works for Solo Voice of Johann Adolph Hasse (1699-1783), Detroit 1968 (Detroit Studies Music Bibliography 12)
- Sacred Music at the Incurabili in Venice at the Time of J. A. Hasse, Journal of the American Musicological Society 23, 1970, S. 282-301 und S. 505-521

HASELBACH, Richard

- Giovanni Battista Bassani. Werkkatalog, Biographie und künstlerische Würdigung mit besonderer Berücksichtigung der konzertierenden kirchlichen Vokalmusik, Kassel-Basel 1955

HAUSSWALD, Günter

- Johann David Heinichens Instrumentalwerke, Diss. Leipzig 1937 (gedruckt: Dresden 1937, hiernach zitiert. Auch: Wolfenbüttel-Berlin 1937)

HERMELINK, Siegfried

- Dispositiones Modorum. Die Tonarten in der Musik Palestrinas und seiner Zeitgenossen, Tutzing 1960 (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Band 4)

HILL, John Walter

- The Life and Works of Francesco Maria Veracini, Ann Arbor 1979

HOCHSTEIN, Wolfgang

- HOCHSTEIN, Jommelli: Die Kirchenmusik von Niccolò Jommelli (1714-1774) unter besonderer Berücksichtigung der liturgisch gebundenen Kompositionen, Diss. Hamburg, 2 Bände (Druck: Hildesheim-New York 1984; Studien zur Musikwissenschaft Band 1)
- HOCHSTEIN, Gloria: Die Gestaltung des Gloria in konzertierenden Meßvertonungen „neapolitanischer“ Komponisten, in: Geistliche Musik. Studien zu ihrer Geschichte und Funktion im 18. und 19. Jahrhundert, Laaber 1985, S. 45-64 (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, Band 8)

HOFER, Norbert

- Die beiden Reutter als Kirchenkomponisten, masch. Diss. Wien 1915 (1985 kein Exemplar verfügbar)

HORN, Wolfgang, KOHLHASE, Thomas

- Dok.: Zelenka-Dokumentation. Quellen und Materialien, in Verbindung mit Ortrun Landmann und Wolfgang Reich vorgelegt von Wolfgang Horn und Thomas Kohlase, masch. Ms. (Abschluß der ersten Fassung 1983; eine stark überarbeitete Fassung erscheint voraussichtlich 1988 im Druck).
Die vorliegende Arbeit nimmt insbesondere Bezug auf
Dok. Teil I: Zelenkas kirchenmusikalisches Repertoire an der Dresdner Hofkirche (Auswertung des Inventars, Incipits oder Identifikation der dort verzeichneten Werke; dazu das vollständige Faksimile des Inventars; W. Horn);
Dok. Teil III: Daten zu Zelenkas Biographie und biographisch bedeutsame Beischriften in den datierten Konzeptautographen Zelenkas (kommentiertes Verzeichnis seiner datierten Werke; Th. Kohlase)

HUCKE, Helmut

- Vivaldi und die vokale Kirchenmusik des Settecento, in: Antonio Vivaldi. Teatro Musicale, Cultura e Società, hg. von Lorenzo BIANCONI und Giovanni MORELLI, Florenz 1982 (Studi di Musica Veneta. Quaderni Vivaldiani 2), S. 191-206

JEPPESEN, Knud

- Palestrianiana. Ein unbekanntes Autogramm und einige unveröffentlichte Falsobordoni des Giovanni Pierluigi da Palestrina, in: Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés, Band I, Barcelona 1958, S. 417-432

KIRKENDALE, Ursula

- The War of the Spanish Succession Reflected in Works of Antonio Caldara, Acta Musicologica 36, 1964, S. 221-233
- KIRKENDALE, Oratorien: Antonio Caldara. Sein Leben und seine venezianisch-römischen Oratorien, Graz-Köln 1966 (Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge Band 6)

KÖCHEL, Ludwig Ritter von

- KÖCHEL, Kaiserliche Hof-Musikkapelle: Die Kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543-1867. Nach urkundlichen Forschungen, Wien 1869 (Faksimile-Nachdruck Hildesheim-New York 1976)
- KÖCHEL, Fux: Johann Josef Fux. Hofcompositor und Hofkapellmeister der Kaiser Leopold I., Josef I. und Karl VI. von 1698 bis 1740 (mit zehn Beilagen; Beilage X: Thematisches Verzeichnis der Compositionen von Johann Josef Fux [K.]), Wien 1872 (Faksimile-Nachdruck Hildesheim-New York 1974)

KÖHLER, Karl-Heinz

- Die Triosonate bei den Dresdener Zeitgenossen Johann Sebastian Bachs, masch. Diss. Jena 1956

LANDMANN, Ortrun

- LANDMANN, Intermezzo: Quellenstudien zum Intermezzo comico per musica und zu seiner Geschichte in Dresden, masch. Diss. Rostock 1973
- Zur Standortbestimmung Dresdens unter den Musikzentren der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, StAI Heft 8, Blankenburg/Harz 1979, S. 47-55
- Dresden, Johann Georg Pisendel und der „deutsche Geschmack“, in: StAI Heft 13, 1981, S. 20-34
- Französische Elemente in der Musikpraxis des 18. Jahrhunderts am Dresdener Hof, StAI Heft 16, 1982, S. 48-56
- Die Telemann-Quellen der Sächsischen Landesbibliothek. Handschriften und zeitgenössische Druckausgaben seiner Werke, Dresden 1983 (Studien und Materialien zur Musikgeschichte Dresdens. Herausgegeben von der Sächsischen Landesbibliothek in Verbindung mit der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“, Dresden)
- Einige Überlegungen zu den Konzerten „nebenamtlich“ komponierender Dresdener Hofmusiker in der Zeit von etwa 1715 bis 1763, StAI Heft 20, 1983, S. 57-73
- LANDMANN, Hasse-Quellen: Bemerkungen zu den Hasse-Quellen der Sächsischen Landesbibliothek, in: Colloquium „Johann Adolf Hasse und die Musik seiner Zeit“ (Siena 1983), Laaber 1987, S. 459-494 (AnMc Band 25)
- Marginalien zur Dresdener Höfischen Kammermusik zwischen 1720 und 1763, StAI Heft 23, 1984, S. 11-18

LAWSON, Colin

- The Chalumeau in Eighteenth-Century Music, Ann Arbor 1981 (Diss. Aberdeen 1976; British Studies in Musicology, No. 6)

MAC INTYRE, Bruce C.

- The Viennese Concerted Mass of the Early Classic Period, Ann Arbor 1986 (Studies in Musicology, No. 89; revidierte Fassung einer Ph. D. diss., City University of New York, 1984)

MARX-WEBER, Magda

- Römische Vertonungen des Psalms „Miserere“ im 18. und frühen 19. Jahrhundert, in: Geistliche Musik. Studien zu ihrer Geschichte und Funktion im 18. und 19. Jahrhundert, Laaber 1985, S. 7-44 (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, Band 8)

MASSENKEIL, Günther

- Die konzertierende Kirchenmusik, in: Geschichte der katholischen Kirchenmusik, hg. von Karl Gustav FELLERER, Band II, Kassel usw. 1976, S. 92-107

MEIER, Bernhard

- Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie. Nach den Quellen dargestellt, Utrecht 1974

MENGELBERG, Curt Rudolf

- MENGELBERG, Ristori: Giovanni Alberto Ristori. Ein Beitrag zur Geschichte italienischer Kunstherrschaft in Deutschland im 18. Jahrhundert, Diss. Leipzig 1915

MENNICKE, Karl

- MENNICKE, Hasse und die Brüder Graun: Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker. Nebst Biographien und thematischen Katalogen, Leipzig 1906

MONTEROSSO-VACCHELLI, Anna Maria

- La Messa L'Homme armé di Palestrina. Studio paleografico ed edizione critica, Cremona 1979

MÜLLER, Joseph

- Die musikalischen Schätze der Königlichen- und Universitäts-Bibliothek zu Königsberg in Preußen. Aus dem Nachlasse Friedrich August Gottholds. Ein Beitrag zur Geschichte und Theorie der Tonkunst. Im Anhang: Joseph MÜLLER-BLATTAU, Die Musikalischen Schätze der Staats- und Universitätsbibliothek zu Königsberg in Preußen; ursprünglich ohne den Anhang gedruckt in zwei Teilen: Bonn 1870, Leipzig 1924; Nachdruck (mit Anhang) in einem Band, Hildesheim-New York 1971

MÜLLER, Walther

- Johann Adolf Hasse als Kirchenkomponist. Ein Beitrag zur Geschichte der neapolitanischen Kirchenmusik, Diss. Leipzig 1910

MGG, Band, Spalte

- Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Unter Mitarbeit zahlreicher Musikforscher des In- und Auslandes hg. von Friedrich BLUME. 14 Bände, Kassel 1949-1968; Band 15 und 16 (Supplement), Kassel 1969-1979 (Die Artikel zum Bereich der Messe sind zusammengestellt in dem Taschenbuch: Musikalische Gattungen in Einzeldarstellungen, Band 2: Die Messe, Kassel 1985 [edition MGG])

NEUMANN, Werner

- Handbuch der Kantaten Johann Sebastian Bachs, 4., revidierte Auflage Leipzig 1971

NGr: The New Grove (siehe unter The New GROVE Dictionary)

OSCHMANN, Susanne

- Jan Dismas Zelenka. Seine geistlichen italienischen Oratorien, Mainz u. a. 1986

PESCHEK, Alfred

- Die Messen von Franz Tuma (1704-1774), masch. Diss. Wien 1956

PHILIPP, Roland

- Die Messenkomposition der Wiener Vorklassiker G. M. Monn und G. Chr. Wagenseil, masch. Diss. Wien 1938

POWERS, Harold S.

- The Modality of 'Vestiva i colli', in: Studies in Renaissance and Baroque Music in Honor of Arthur Mendel, hg. von Robert L. MARSHALL, Kassel usw.-Hackensack 1974, S. 31-46
- Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony, Journal of the American Musicological Society 34, 1981, S. 428-470

PULKERT, Oldřich (u. a.)

- Catalogus Artis Musicae in Bohemia et Moravia Cultae. Artis Musicae Antiquioris Catalogorum Series VI. I./1: Domus Lauretana Pragensis [darin ein Inventar aus dem Jahre 1728]. Catalogus Collectionis Operum Artis Musicae. Pars prima - Catalogus, Prag 1973

REICHERT, Georg

- REICHERT, Wiener Messenkomposition: Zur Geschichte der Wiener Messenkomposition in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, masch. Diss. Wien 1935
- REICHERT, Credo-Messen: Mozarts „Credo-Messen“ und ihre Vorläufer, in: Mozart-Jahrbuch 1955, S. 117-144

RHEINFURTH, Hans

- Der Musikverlag Lotter in Augsburg (ca. 1719-1854), (Diss. Münster 1976) Tutzing 1977 (Musikbibliographische Arbeiten, hg. von R. ELVERS, Band 3)

RIEDEL, Friedrich Wilhelm

- RIEDEL, Tastenmusik: Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts (vornehmlich in Deutschland), Kassel-Basel 1960 (Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel, Band 10)
- Das Musikarchiv im Minoritenkonvent zu Wien (Katalog des älteren Bestandes vor 1784), Kassel 1963 (Catalogus Musicus I)
- RIEDEL, Karl VI.: Kirchenmusik am Hofe Karls VI. (1711-1740). Untersuchungen zum Verhältnis von Zeremoniell und musikalischem Stil im Barockzeitalter, München-Salzburg 1977 (Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik, hg. von F.W. RIEDEL, Band 1)

RISM

- Répertoire International des Sources Musicales. Publié par la Société Internationale de Musicologie et l'Association Internationale des Bibliothèques Musicales.
RISM A/1/1 - A/1/9: Einzeldrucke vor 1800. Redaktion Karlheinz SCHLAGER, Kassel usw. 1971 ff.
RISM B/1/1: Recueils Imprimés. XVIe-XVIIe Siècles. Ouvrage publié sous la direction de François LESURE, I: Liste chronologique, München-Duisburg 1960

ROCHLITZ, Friedrich

- Für Freunde der Tonkunst, Band II: Leipzig 1830, Band IV: Leipzig 1832

RUHNKE, Martin

- Joachim Burmeister. Ein Beitrag zur Musiklehre um 1600, Kassel-Basel 1955 (Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel, Band 5)

RYOM, Peter

- RV: Verzeichnis der Werke Antonio Vivaldis: kleine Ausgabe, Leipzig 1974

SANDER, Hans Adolf

- SANDER, Barockmesse: Beiträge zur Geschichte der Barockmesse, Kirchenmusikalisches Jahrbuch 28, 1933, S. 77-129

- SCHERING, Arnold
- Geschichte des Oratoriums, Leipzig 1911 (Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen, hg. von Hermann KRETZSCHMAR, Band III)
 - Der Thomaskantor Joh. Gottlob Harrer (1703–1755), in: Bach-Jahrbuch 1931, S. 112–146
 - Tabellen zur Musikgeschichte, ergänzt von Hans Joachim MOSER, 5. Auflage Wiesbaden 1962
- SCHLEUNING, Peter
- Geschichte der Musik in Deutschland. Das 18. Jahrhundert: Der Bürger erhebt sich, Hamburg 1984
- SCHMALZRIEDT, Siegfried
- Heinrich Schütz und andere zeitgenössische Musiker in der Lehre Giovanni Gabrielis. Studien zu ihren Madrigalen, Neuhausen-Stuttgart 1972 (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft, Band 1)
- SCHMID, Otto
- Die Kirchenmusik in der Katholischen (Hof-)Kirche zu Dresden. Ihre Geschichte und ihre kunst- und kulturgeschichtliche Bedeutung, in: Musik im alten Dresden. 3 Abhandlungen, Dresden 1921, S. 1–33 (Mitteilungen des Vereins für Geschichte Dresdens, 29. Heft)
- SCHMITZ, Eberhard
- SCHMITZ, Messen Heinrichs: Die Messen Johann David Heinrichs, Diss. Hamburg 1967 [das Messenverzeichnis dieser Arbeit wird mit der Sigle „M“ zitiert]
- SCHNOEBELE, Sister Mary Nicole [Vorname in den an zweiter und dritter Stelle genannten Aufsätzen: Anne]
- SCHNOEBELE, Concerted Mass: The Concerted Mass at San Petronio in Bologna: ca. 1660–1730. A Documentary and Analytical Study, diss., University of Illinois 1966
 - Performance Practices at San Petronio in the Baroque, Acta Musicologica 41, 1969, S. 37–55
 - Cazzati vs. [versus] Bologna, 1657–1671, Musical Quarterly 57, 1971, S. 26–39
- SCHULZ, Norbert
- SCHULZ, Zelenka: Johann Dismas Zelenka, masch. Diss. Berlin 1944
- SCHULZE, Hans-Joachim
- Kommentar zu: Johann Sebastian Bach, Missa h-Moll, BWV 232¹, Faksimile des Originalstimmensatzes der Sächsischen Landesbibliothek Dresden, Leipzig 1983
- SEIBEL, Gustav Adolph
- Das Leben des Königl. Polnischen und Kurfürstl. Sächs. Hofkapellmeisters Johann David Heinichen nebst chronologischem Verzeichnis seiner Opern (...) und thematischem Katalog seiner Werke, Diss. Leipzig 1913 [Seibels Verzeichnis wird mit der Sigle „S“ zitiert]
- SEIFFERT, Max
- Vorwort zu: Johann Philipp Krieger, 21 ausgewählte Kirchenkompositionen, Denkmäler Deutscher Tonkunst. Erste Folge, Band LIII–LXIII, Leipzig 1916
- SIEGELE, Ulrich
- Bachs Endzweck einer regulierten und Entwurf einer wohlbestallten Kirchenmusik, in: Festschrift Georg von Dadelsen zum 60. Geburtstag, hg. von Thomas KOHLHASE und Volker SCHERLISS, Neuhausen-Stuttgart 1978, S. 313–351
 - Bachs Stellung in der Leipziger Kulturpolitik seiner Zeit, in: Bach-Jahrbuch 1983, S. 7–50; 1984, S. 7–43; 1986, S. 33–67
- SMITH, Anne
- Über Modus und Transposition um 1600, in: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis, Band VI, 1982, S. 9–43
- SPITTA, Philipp
- Johann Sebastian Bach, 2 Bände, Leipzig 1873/1880 (4. unveränderte Auflage Leipzig 1930)
- SPITZ, Charlotte
- Antonio Lotti in seiner Bedeutung als Opernkomponist, Diss. München 1917 (Druck: Borna-Leipzig 1918)
- STOLLBROCK, Leopold
- Leben und Wirken des k. k. Hofkapellmeisters und Hofkompositors Johann Georg Reutter jun., Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 8, 1892, S. 161–203 und 289–306
- STAI
- Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts, hg. von der Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein, Blankenburg/Harz 1975 ff.
- TANNER, Richard
- Johann David Heinichen als dramatischer Komponist. Ein Beitrag zur Geschichte der Oper, Diss. Leipzig 1916
- THALHAMMER, Manfred
- Studien zur Messenkomposition Antonio Caldaras, Diss. Würzburg 1971
- UNGER, Melvin Peter
- The German Choral Church Compositions of Johann David Heinichen (1683–1729), diss., Univ. of Illinois at Urbana-Champaign 1986
- UNVERRICHT, Hubert
- Artikel „Zelenka“ in MGG Band 14, Sp. 1192–1198
- VIERTTEL, Karl-Heinz
- Neue Dokumente zu Leben und Werk Johann Adolf Hasses, in: Analecta Musicologica Band 12, 1973, S. 209–223

WAGNER, Peter

- Geschichte der Messe, I. Teil: Bis 1600, Leipzig 1913 (Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen, hg. von Hermann KRETZSCHMAR, Band XI, 1; ein „II. Teil“ ist nicht erschienen)
- Die konzertierende Messe in Bologna, in: Festschrift Hermann Kretzschmar zum siebenzigsten Geburtstag, Leipzig 1918, S. 162-168

WALTER, Elaine Raftery

- The Masses of Antonio Caldara, Ph. D. Catholic University 1973

WALTER, Rudolf

- Zu J. C. F. Fischers geistlicher Vokalmusik. Neue Funde, Archiv für Musikwissenschaft 32, 1975, S. 39-71

WEBER, Heinrich

- Die Beziehungen zwischen Musik und Text in den lateinischen Motetten Leonhard Lechners, masch. Diss. Hamburg 1961

WERNER, Arno

- Städtische und fürstliche Musikpflege in Weißenfels bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, Leipzig 1911

WILLIAMS, Hermine Weigel

- Francesco Bartolomeo Conti: His Life and Works, Ph. D. Columbia University 1964

WILSON, David James

- Selected Masses of Johann Adolf Hasse, D. M. A. diss., University of Illinois 1973 [Band II: Moderne Partitur von Hasses Messe in d-Moll, 1751, und Hasses Requiem für Friedrich August II., 1763]

WITZENMANN, Wolfgang

- Die italienische Kirchenmusik des Barocks. Ein Bericht über die Literatur aus den Jahren 1945 bis 1974. Teil I: Der Frühbarock, Teil II: Mittel- und Spätbarock, Acta Musicologica 48, 1976, S. 77-103; 50, 1978, S. 154-180

WOLFF, Christoph

- Der stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs. Studien zu Bachs Spätwerk, Wiesbaden 1968 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, hg. von Hans Heinrich EGGBRECHT u. a., Band VI)

Z, ZWV

- Jan Dismas Zelenka. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke (ZWV), zusammengestellt von Wolfgang REICH, Dresden 1985 (Studien und Materialien zur Musikgeschichte Dresdens. Hg. von der Sächsischen Landesbibliothek in Verbindung mit der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“, Dresden)

5. Andere Literatur

BARNER, Wilfried

- Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen, Tübingen 1970

BESCHORNER, Hans

- Augusts des Starken Leiden und Sterben, NASG 58, 1937, S. 48-84

BEYRICH, Rudolf

- Kursachsen und die polnische Thronfolge 1733-1736, Diss. Leipzig 1913

BLANCKMEISTER, Franz

- Christiane Eberhardine, die letzte evangelische Kurfürstin von Sachsen und die konfessionellen Kämpfe ihrer Tage, Beiträge zur sächsischen Kirchengeschichte 6, 1891, S. 1-84
- Das kirchlich-religiöse Leben der römischen Kirche im Königreich Sachsen, Leipzig 1902 (Flugschriften des Evangelischen Bundes. 205. XVIII. Reihe, 1.)
- Der Prophet von Kursachsen. Valentin Ernst Löschner und seine Zeit, Dresden 1920

BÖHMER, Johann Friedrich

- Regesta Imperii. VI. Die Regesten des Kaiserreichs unter Rudolf, Adolf, Albrecht, Heinrich VII. 1273-1313. Nach der Neubearbeitung und dem Nachlasse Johann Friedrich Böhmer's neu herausgegeben und ergänzt von Oswald REDLICH, Erste Abtheilung, Innsbruck 1898

BÖTTIGER, C.W. (und FLATHE, Theodor)

- Geschichte des Kurstaates und Königreiches Sachsen, Zweiter Band. Von der Mitte des sechzehnten bis zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts, 2. Auflage, bearbeitet von Theodor FLATHE, Gotha 1870

CORETH, Anna

- Pietas Austriaca. Ursprung und Entwicklung barocker Frömmigkeit in Österreich, München 1959

CZOK, Karl

- Sächsischer Landesstaat zur Bachzeit, in: Beiträge zur Bachforschung, hg. von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten Johann Sebastian Bach der DDR, Heft 1, 1982, S. 25-31

FORBERGER, Rudolf

- Zur wirtschaftsgeschichtlichen Neueinschätzung der sächsisch-polnischen Union, in: Um die polnische Krone, S. 208-253

FRANTZ, Adolph

- Das katholische Direktorium des Corpus Evangelicorum, Marburg 1880

GIEROWSKI, Józef

- Personal- oder Realunion? Zur Geschichte der polnisch-sächsischen Beziehungen nach Poltawa, in: Um die polnische Krone, S. 254-291

GRETSCHER, Carl Christian Carus

- Geschichte des sächsischen Volkes und Staates, 3 Bände, Leipzig, I: 1843, II: o. J., III (fortgesetzt von Friedrich BÜLAU): 1853

GROTEFEND, H.

- Taschenbuch der Zeitrechnung des deutschen Mittelalters und der Neuzeit, 10. erweiterte Auflage, hg. von Th. ULRICH, Hannover 1960

GRUNDMANN, Herbert

- Territorialpolitik und Ostbewegung im 13. und 14. Jahrhundert, München 1973 (Band 5 der Taschenbuchausgabe von GEBHARD, Handbuch der deutschen Geschichte, Band 1, Teil V, Stuttgart 1970)

GURLITT, Cornelius

- August der Starke, 2 Bände, Dresden 1924

HAAKE, Paul

- HAAKE, Die Wahl: Die Wahl Augusts des Starken zum König von Polen, Historische Vierteljahresschrift 9, 1906, S. 31-84 [vgl. a. a. O. auch S. 275-280: Entgegnung von J. ZIEKURSCH und Replik von HAAKE]
- Der Glaubenswechsel Augusts des Starken, Historische Vierteljahresschrift 10, 1907, S. 382-392
- August der Starke, Berlin-Leipzig 1926
- August der Starke, Kurprinz Friedrich August und Premierminister Graf Flemming im Jahre 1727, NASG 49, 1928, S. 37-58
- HAAKE, Christiane Eberhardine: Christiane Eberhardine und August der Starke. Eine Ehe tragödie, Dresden 1930

HELLMANN, Manfred

- Daten der polnischen Geschichte, München 1985 (dtv)

HILTEBRANDT, Philipp

- Die polnische Königswahl von 1697 und die Konversion Augusts des Starken, in: Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken, hg. vom Königlich Preussischen Historischen Institut in Rom, Band X, 1907, S. 152-215

HORN, D. B.

- Saxony in the War of the Austrian Succession, The English Historical Review 44, 1929, S. 33-47

KALISCH, Johannes

- Sächsisch-polnische Pläne zur Gründung einer See- und Handelskompanie am Ausgang des 17. Jh., in: Um die polnische Krone, S. 45-69

KAPHAHN, Fritz

- Kurfürst und kursächsische Stände im 17. und beginnenden 18. Jahrhundert, NASG 43, 1922, S. 62-79

KLEIN, Th., SCHULZE, Hans K., WOLF, Herbert

- Literatur zur geschichtlichen Landeskunde Sachsens, Blätter für deutsche Landesgeschichte, hg. von O. RENKHOFF, 102. Jg., 1966, S. 391-508

KÖTZSCHKE, Rudolf, KRETZSCHMAR, Hellmut

- Sächsische Geschichte. Werden und Wandlungen eines Deutschen Stammes und seiner Heimat im Rahmen der Deutschen Geschichte. Zweiter Band: Hellmut KRETZSCHMAR, Geschichte der Neuzeit seit der Mitte des 16. Jahrhunderts, Dresden 1935 (unveränderter Nachdruck in einem Band, Frankfurt/Main 1965)

KONOPCZYNSKI, W.

- Early Saxon Period, 1697-1733; Later Saxon Period, 1733-1763, in: The Cambridge History of Poland, Vol. II, hg. von W. F. REDDAWAY u. a., Cambridge 1951, S. 1-48

KRETZSCHMAR, Hellmut

- Der Friedensschluß von Altranstädt 1706/07, in: Um die polnische Krone, S. 161-183

LEWITTER, L. R.

- Peter the Great and the Polish Election of 1697, Cambridge Historical Journal 12, 1956, S. 126-143
- Poland under the Saxon Kings, in: The New Cambridge Modern History, Vol. VII: The Old Regime 1713-63, hg. von J. O. LINDSAY, Cambridge 1957, S. 365-390

Lexikon für Theologie und Kirche

- LThK: Lexikon für Theologie und Kirche. Zweite, neubearbeitete Auflage des Kirchlichen Handlexikons, hg. von Michael BUCHBERGER, Achter Band, Freiburg i. Br. 1936 (Artikel „Philippus Benitiuss [Benizi]“, S. 222)

LHOTSKY, Alphons

- Geschichte Österreichs seit der Mitte des 13. Jahrhunderts. 1281-1358, Wien 1967

LIPPERT, Woldemar

- König Augusts III. von Polen Unparteilichkeit in Glaubenssachen, NASG 38, 1917, S. 301-310

Neues Archiv für Sächsische Geschichte

- NASG: Neues Archiv für Sächsische Geschichte und Altertumskunde, 63 Bände, 1880-1942; Register über Band I-XXV, Dresden 1904, XXVI-L, Dresden 1930, LI-LXIII, Dresden 1965

PHILIPP, Albrecht

- August der Starke und die pragmatische Sanktion, Diss. Leipzig 1907
- Sulkowski und Brühl und die Entstehung des Premierministeramtes in Kursachsen, Dresden 1920

PIWARSKI, Kazimierz

- Das Interregnum 1696/97 in Polen und die politische Lage in Europa, in: Um die polnische Krone, S. 9-44

POSSE, Otto

- Die Wettiner. Genealogie des Gesamthauses Wettin, Ernestinischer und Albertinischer Linie, Leipzig-Berlin 1897

RAAB, Heribert

- Clemens Wenzeslaus von Sachsen und seine Zeit (1739–1812). Band I: Dynastie, Kirche und Reich im 18. Jahrhundert, Freiburg usw. 1962

REDLICH, Oswald

- Rudolf von Habsburg. Das Deutsche Reich nach dem Untergange des alten Kaisertums, Innsbruck 1903

SAFT, Paul Franz

- Der Neuaufbau der katholischen Kirche in Sachsen im 18. Jahrhundert, Leipzig 1961 (Studien zur katholischen Bistums- und Klostergeschichte, hg. von H. HOFFMANN und F. P. SONNTAG, Band 2)

SASS, Charles

- The Election Campaign in Poland in the Years 1696–1697, *Journal of Central European Affairs* 12, 1952, S. 111–127

SCHÄFER, Wilhelm

- Die katholische Hofkirche zu Dresden. Nach den vorhandenen Urkunden und Acten des Königl. Sächs. Haupt-Staats-Archivs, besonders des Geheimen Cabinets-Archivs, sowie des Königl. Sächs. Finanz-Archivs, historisch und architectonisch dargestellt. Nebst einer Einleitung: Die Geschichte der ersten katholischen Hofcapelle am Taschenberge, Dresden 1851

SCHRÖTER, Christian

- Gründliche Anweisung zur deutschen Oratorie nach dem hohen und Sinnreichen Stylo der unvergleichlichen Redner unsers Vaterlandes, besonders des vortrefflichen Herrn von Lohensteins in seinem Großmüthigen Herrmann und andern herrlichen Schrifften, Leipzig 1704 (Faksimile-Nachdruck Kronberg/Taunus 1974)

SEIFERT, Siegfried

- Niedergang und Wiederaufstieg der katholischen Kirche in Sachsen 1517–1773, Leipzig 1964 (Studien zur katholischen Bistums- und Klostergeschichte, hg. von H. HOFFMANN und F. P. SONNTAG, Band 6)

SPONSEL, Jean Louis

- Der Zwinger, die Hoffeste und die Schloßbaupläne zu Dresden, Dresden 1924

STASZEWSKI, Jacek

- Polen und Sachsen im 18. Jahrhundert, in: *Jahrbuch für Geschichte*, hg. von der Akademie der Wissenschaften der DDR/Zentralinstitut für Geschichte, Band 23, Berlin 1981, S. 167–188

THEINER, Augustin

- Geschichte der Zurückkehr der regierenden Häuser von Braunschweig und Sachsen in den Schoß der Katholischen Kirche im achtzehnten Jahrhundert, und der Wiederherstellung der Katholischen Religion in diesen Staaten. Nach und mit Originalhandschriften [Darstellungsteil und separat paginiertes „Urkundenbuch“], Einsiedeln 1843

THOMSON, Mark A.

- The War of the Austrian Succession, in: *The New Cambridge Modern History*, Vol. VII, Cambridge 1957, S. 416–419

Um die polnische Krone

- Um die polnische Krone. Sachsen und Polen während des Nordischen Krieges 1700–1721, hg. von Johannes KALISCH und Józef GIEROWSKI, Berlin 1962 (Schriftenreihe der Kommission der Historiker der DDR und Volkspolens, hg. von G. SCHILFERT und K. PIWARSKI, Band I)

WAGNER, Georg

- Die Beziehungen Augusts des Starken zu seinen Ständen während der ersten Jahre seiner Regierung 1694–1700, Rochlitz 1903

ZIEKURSCH, Johannes

- ZIEKURSCH: August der Starke und die katholische Kirche in den Jahren 1697–1720, *Zeitschrift für Kirchengeschichte* 24, 1903, S. 86–135 und 232–280
- Sachsen und Preußen um die Mitte des 18. Jahrhunderts, Breslau 1904

Register I: Namen, Orte, Sachen

Bei Begriffen, die aufgrund des Themas der Arbeit sehr häufig vorkommen, werden beiläufige Erwähnungen, bei denen das Gewicht der Aussage auf einem anderen Stichwort ruht, nicht berücksichtigt. Dies gilt für Instrumentennamen (insbesondere der „Normalbesetzung“: Ob, Vi, Va, Continuo), wenn sie lediglich in Form von Besetzungsangaben auftreten; ferner für die Begriffe Dresden, Dresden/Sächsische Landesbibliothek, Dresdner Hof/Katholischer Hofgottesdienst, Heinen, Italien/italienisch, Katholizismus in Sachsen, Messe, Zelenka sowie für die Verfasser solcher Arbeiten, die im Sinne von Werkverzeichnissen zitiert werden (z. B. S. H, ZWV usw.).

- Aachen, Frieden von (1748) 31
A-cappella-Musik 34, 48, 59, 94–95, 119, 142, 149, 157, 167, 173, 176
Accademia Filarmonica 125, 133, 135
Acta Otakariani 44
Acta Sanctorum 44
Adler, Guido 153, 157
Ad-libitum-Instrumente 121, 129–131, 133, 135, 139 f., 142 f., 147, 150–153, 157 f., 160, 184, 200
Advent 39, 49, 59, 76, 95, 110
Aichinger, Gregor 103
Albani (päpstl. Nuntius) 38
Albrecht der Entartete (wettinischer Graf) 47
Aldrovandini, Giuseppe Antonio Vincenzo 119, 128 f., 135
Allabreve 110, 131
Alla zoppa 155
Allegrì, Gregorio 35, 106–108, 119
Alleluja 39, 101
Alma Redemptoris mater siehe Marianische Antiphonen
Altranstädter, Frieden von (1706) 18–21
Altsachsen (Stamm) 20, 47
Amann, Julius 107 f.
Ambitus 111, 113 f., 117
Andechs 139
André, Louis 52
Anerio, Felice 103
Anhalt-Köthen 41
Anna Sophia von Dänemark (Mutter Augusts des Starken) 22
Anticipatio resolutionis 123
Antiphon (siehe auch Marianische Antiphonen) 95, 175
Ariosti, Attilio 119, 129
Arresti, Giulio Cesare 99
Auerbach, Johanna Maria 179
Auffschneider, Benedict Anton 119, 129–131
Aufführungsdauer 75 f., 82, 124, 162, 190 f.
Aufführungspraxis 107, 109, 130, 198
Augsburg 147, 184 f.
Augsburgische Konfession 21
August (sächsischer Kurfürst 1553–1586) 17
August der Starke siehe Friedrich August I.
August II. siehe Friedrich August I.
August III. siehe Friedrich August II.
Ausweichung 132, 136
Ave Regina coelorum siehe Marianische Antiphonen
- Bach, Carl Philipp Emanuel 124, 205
Bach, Johann Sebastian 13, 21, 29 f., 41, 53, 63, 99, 121 f., 175 f., 179, 181 f., 184, 190, 192 f.
Baden (bei Wien) 16
Baliani, Carlo 119, 130, 152 f., 175, 192, 202 f.
Baltikum 18
Barbour, J. Murray 189, 200
Barner, Wilfried 47
Bassani, Giovanni Battista 65, 119, 130, 148
Basso grosso 196
Basso seguente 198
Beati omnes (Ps. 127) 73, 86 f., 196
Beatus vir (Ps. 111) 75–78, 84–86, 131–133, 140 f., 143 f., 158, 160
Beauregard, François Gottfried 52
Becker-Glauch, Irmgard 50
- Beißwenger, Kirsten 121 f.
Benevoli, Orazio 71, 119, 149 f.
Beniz[z]i, San Filippo 42–44
Berlin 41, 64, 68, 73, 81, 85, 92, 122, 205
Bernabei, Giuseppe Antonio 119, 130, 148
Bernhard, Christoph 40, 57, 100, 124
Beschoner, Hans 29, 55
Beyrich, Rudolf 29
Bianchi, Angioletta 41
Bicinum 123
Bioni, Antonio 119, 152 f., 175, 191 f.
Blanckmeister, Franz 14 f., 21
Blockflöte 203
Böhm 31, 38, 43, 52, 56, 74, 77, 118, 133 f., 142, 147, 158 f., 175
Böhmer, Johann Friedrich 44
Böttiger, C. W. 13, 29–31, 40
Bologna 22 f., 95, 99, 121, 125, 128–131, 133, 135, 138 f., 162, 175, 204
Bononcini, Giovanni 119, 124
Bordonì, Faustina siehe Hasse-Bordonì
Bordun 136
Borri, Giovanni Battista 119, 121, 131
Brandenburg-Preußen 16 f.
Bratislava 145
Bratsche siehe Viola
Braunschweig 14
Brenn, Franz 154
Brescia 166
Breslau 175
Breunich, Johann Michael 63, 119, 152 f., 176, 184 f., 192
Brixi, Franz Xaver 142
Brixi, Simon 119, 131
Broggio, P. Elias 38
Broucke, Jacobus de 103
Brühl, Heinrich Graf von 29 f., 181
Brünn 24
Brüssel 41 f., 70
Brunet, Susanne 52
Buchta, Enoch 41
Bülau, Friedrich 13
Buelow, George J. 40
Buissons, Michel des 103
Burmeister, Joachim 113
Burney, Charles 205
Buz, Tobias 63, 175
Bužga, Jaroslav 53, 58, 64–66, 119 f., 130 f., 133, 135, 138, 140 f., 145, 158, 160, 164
- Caldara, Antonio 44, 83, 87, 95, 98, 119, 121–125, 140 f., 150–153, 160, 162–164, 166 f., 171, 175–177, 182, 191–193, 199–202, 205
Cantata (italienische; siehe auch Sepulcrum-Sacrum-Kantate und Kantate, deutsche) 41, 48, 51, 64 f., 129, 138
Cardillo, Giacomo Antonio 103
Carl (sächsischer Prinz, geb. 1733) 90
Caroli, Angelo Antonio 79 f., 119, 125, 135, 163, 175, 203
Carpzov, Samuel Benedict 33
Cartari, Giulio 103
Casati, Gasparo 178
Casimiri, Raffaele 106

- Castileti (Guyot), Johannes 103, 105
 Cazzati, Maurizio 99
 Cembalo 56 f., 73 f.
 Cerone, Pietro 111
 Chalumeau 58, 200
 Chaynée, Jacques 103
 Chiaveri, Gaetano 19
 Chiavette siehe Schlüsselung
 Chöreimbau 132
 Chorton 113
 Christian-August von Sachsen-Zeitz (Bischof von Raab) 19, 22
 Christiane Eberhardine von Brandenburg-Bayreuth (seit 1693 Gemahlin Augusts des Starken; gest. 1727) 14, 17, 21, 23, 30, 33
 Christ ist erstanden 39
 Chronogramm 51, 73, 93
 Chrysander, Friedrich 144
 Ciaja, Azzolino Bernardino della 119, 131
 Ciania, Andrea Giovanni Paolo 131
 Clarino siehe Tromba
 Clemens XI. (Papst 1700–1721) 16, 19, 21 f., 46
 Clementinum (Prager Jesuitenkolleg) 52, 58, 68–70, 74
 Cleve, Johannes de 103
 colla-parte-Praxis 109, 111, 113 f., 120, 160, 162, 198 f., 201
 Columbani, Orazio 103
 Communio 34, 101
 Confitebor (Ps. 110) 49, 75–78, 81, 84, 86 f., 89, 133, 140, 143, 158
 Confitebor ... Angelorum (Ps. 137) 87
 Conti, François Louis de Bourbon, Prince de 16
 Conti, Francesco 119, 125, 140, 151, 153, 160, 166, 168–171, 173, 175–177, 179, 192, 201
 Conti, Ignazio Maria 167, 173
 Contini, Jean siehe Conti, Francesco
 Contino, Giovanni 166
 Continuo 194–199, 201 f.
 Continuodifferenzierung 197 f.
 Contrabbasso siehe Violone
 Contrapunct(e), Contrapunctisten 48, 52, 54 f., 57 f., 60, 83, 95, 97, 99 f., 106, 118, 123, 173
 Coreth, Anna 28
 Corfini, Jacobus 103
 Cornet, Severin 103
 Cornetto (Zink) 201 f.
 Corno da caccia 62 f., 69 f., 150 f., 176, 184, 188 f., 200
 Corpus Catholicorum 17
 Corpus Evangelicorum 13, 16 f.
 Court, Henricus de la 103
 Cozzi, Carlo 119, 121, 131 f.
 Credidi (Ps. 115) 49, 73, 79, 86 f., 196
 Credo-Messe 162, 178
 C-Takt 131, 170
 Czok, Karl 18
- Dadelsen, Georg von 11
 Darmstadt 41, 85, 159
 Dean, Winton 133
 Deggeller, Kurt 100
 Deiss, Michael 103
 Dent, Edward J. 176
 De profundis (Ps. 129) 75 f., 83 f., 86 f., 134
 Deslins, Joannes 103, 105 f., 119
 Deutsches Reich 31
 Dimanche, Louise 52
 Dissonanzbehandlung 123, 166
 Dixit Dominus (Ps. 109) 49, 71, 73–76, 78–81, 85–87, 130, 133, 139 f., 142, 158
- Dlabacz, Johann Gottfried 158 f.
 Dok. (Zelenka-Dokumentation) 10, 52, 56, 59, 62, 64, 66 f., 120, 131, 138, 141, 143, 145, 149, 186
 Doles, Johann Friedrich 53 f.
 Domine probasti me (Ps. 138) 79, 86, 88
 Donati, Ignazio 99
 Dorati, Nicolo 103
 Dorisch 113
 Dornfeld, C. 33
 Dotzauer, Wilfried 143, 148
 Doxologie, kleine 132 f., 135, 139, 141, 143, 197
 Dresden
 – Bistum Dresden-Meißen 19
 – Entfernung Dresden-Warschau 16
 – Friedensschluß 1745 31
 – Kreuzkirche (ev.) 48
 – Residenz der Albertiner 13
 – Sächsische Landesbibliothek (SLB) 11, 30, 64–67
 – Staatsarchiv 27, 40, 54, 88
 Dresdner Hof (siehe auch die Namen der Herrscher sowie Jesuiten, Katholizismus in Sachsen)
 – Audienzgemach im Schloß als Ort der Messe 32 f.
 – Besetzungstärke der Kapellmusik (siehe auch Stimmen-sätze) 194
 – Etat der Kapellmusik 1711 38
 – Etat der Kapellmusik 1719 50
 – Evangelische Hofkapellmusik 48, 52
 – Evangelisch-lutherischer Hofgottesdienst 13, 122
 – Hochzeitsfestlichkeiten 1719 50, 70
 – Hofjournale 14, 33 f.
 – Kapellknaben 19, 35–40, 51, 95, 101, 144, 194
 – Katholische Hofkirche (geweiht 1751) 19, 192
 – Katholische Kapelle im Dresdner Hoftheater (geweiht 1708) Abb. 1, 19 f., 28, 32, 34 f., 37 f., 52, 59, 61, 89 f., 108
 – Katholischer Hofgottesdienst 19 f., 32–40, 48–50, 52
 – Königlich Polnische Kurfürstlich Sächsische Kapell- und Kammermusik 32–34, 36–38, 40, 48–52, 55, 59, 63, 74, 84, 144, 181, 194, 198, 203
 – Musiciens vocals François 52
 – Musique Italienne 52
 – Notenarchiv der Hofkirche 28, 64
 – Polnische Kapelle (Reiseensemble, gegr. 1717) 51, 65, 181
 – Reglements du Roi (1708) 34–40, 51
 Drot, Jean David 52
 Drucke (musikalische) 65, 95, 129–134, 139, 143–145, 147, 184
 Duc, Philippe le 103
 Dürr, Alfred 30
 Dürr, Walther 45
 Durante, Francesco 119, 128, 150, 153, 176, 179–181, 190, 192 f., 199
- Eberlin, Johann Ernst 119, 152, 184
 Ecce nunc benedicite (Ps. 133) 94, 130
 Ehepakten (1719) 27 f.
 Eheprojekt, sächsisch-habsburgisches 23 f., 50
 Einsiedel, Curt von 29
 Einstimmung siehe Intonation
 Einwalt, Karl Joseph 119, 133, 160
 Eisenstadt 147
 Eitner, Robert 10, 101, 120, 122, 133–135, 138–140, 145, 155, 157–159, 166 f., 173, 175, 184
 Eleonora (Witwe des Kaisers Leopold I.) 157
 Emanuel, Infant von Portugal 29
 Empfindsamkeit 182
 England 31
 Engler, Klaus 64
 Eppelsheim, Jürgen 200

Erbe deutscher Musik 11
 Ermeland, Bischof von 33
 Ermini, Cosimo 51
 Ermini, Margherita 51 f.
 Eugen von Savoyen, Prinz 46

Fabri, Annibale Pio 119, 133, 135
 Fabri, Stefano 133
 Fagotto (Bassono) 109 f., 114, 151, 194–198, 203
 Faignant, Noe 103
 Falck, Myron R. 100
 Falsobordone 106–108
 Fasch, Johann Friedrich 119, 125, 127 f., 152, 160, 176, 184, 191 f.
 Fastenpredigten 38
 Fastenzeit 38, 42, 44, 46, 59, 70, 83, 95, 110
 Fedeli, Ruggiero 119, 134
 Federhofer, Hellmut 154
 Feil, Arnold 58
 Fellerer, Karl Gustav 110, 176
 Feo, Francesco 53 f.
 Ferabosco, Alfonso 103
 Fest des Ordens vom Goldenen Vließ (30. November) 124
 Festum Annuntiationis B. M. V. (25. März) 105
 – Ascensionis Domini siehe Himmelfahrt
 – Cathedrae S. Petri (Petri Stuhlfeier; 22. Februar) 38
 – Circumcisionis Domini (Neujahr; 1. Januar) 73, 78
 – Conceptionis Immaculae B. M. V. (Fest der Unbefleckten Empfängnis, 8. Dezember) 71, 73 f., 80
 – Corporis Christi siehe Fronleichnam
 – Epiphaniae (6. Januar) 75 f., 79, 90
 – Nativitatis Domini siehe Weihnachten
 – Pentecostes siehe Pfingsten
 – Praesentationis B. M. V. (21. November) 74
 – Purificationis B. M. V. (2. Februar) 76, 139
 – Resurrectionis siehe Ostern
 – Sanctae Caeciliae (22. November) 49
 – S. Francisci Xaverii (3. Dezember) 39, 73 f., 76, 79, 89, 139, 163
 – S. Ignatii (31. Juli) 39
 – S. Jacobi Apostoli (25. Juli) 105
 – S. Josephi (19. März) 76, 80, 84, 90, 93
 – S. Stephani (26. Dezember) 105, 139
 – Sanctorum Petri et Pauli (29. Juni) 71, 79, 84
 – Transfigurationis Domini (6. August) 105
 Fétis, François-Joseph 10, 120, 142, 158, 166
 Feuerstein, D. 64
 Figur, musikalisch-rhetorische 122
 Finalis 111, 113, 118
 Fischer, Johann Caspar Ferdinand 119, 121, 134, 148
 Fischer, Klaus 59
 Fischietti, Giovanni 119
 Flathe, Theodor 13, 29–31, 40
 Flauto traverso 70, 73 f., 80, 90, 136, 153, 174, 185, 196, 200
 Flemming, Jakob Heinrich von 16, 40, 42
 Florenz 23
 Florius, Jacobus 103
 Foggia, Francesco 135
 Fontainebleau 23
 Forberger, Rudolf 16
 Forbin, Janson 16
 Formellis, Wilhelmus 103
 Foschi, Carlo 119, 121, 135
 Franciscus Xaverius (Heiliger) 60
 Frankfurt am Main 22 f.
 Frankreich 16, 26, 29, 31, 46, 55, 57
 Frantz, Adolph 18

Franz-Stephan von Lothringen-Toskana (Gemahl Maria Theresias) 31
 Franz Xaver (sächsischer Prinz, geb. 1730) 89
 Fraustadt 24
 Frequenz 113 f.
 Freunschlag, Heinz 154
 Friedrich der Ernsthafte (wettinischer Graf) 47
 Friedrich der Weise (sächs. Kurfürst 1486–1525) 13
 Friedrich von Sachsen-Gotha, Herzog 17
 Friedrich II. (dt. Kaiser 1212–1250) 47
 Friedrich II. von Preußen (Friedrich der Große) 28, 31
 Friedrich August (sächs. Kurprinz, geb. 1720, gest. 1721) 51
 Friedrich August I. (August der Starke, sächsischer Kurfürst 1694–1733, als August II. auch König von Polen 1697–1733) 13–26, 28 f., 32–35, 37 f., 40, 42, 44, 47 f., 50–58, 60 f., 64–66, 79 f., 89 f., 95, 141, 149
 Friedrich August II. (sächs. Kurfürst 1733–1763, als August III. auch König von Polen 1733/34–1763) 16 f., 21–23, 25–27, 29 f., 40–51, 54 f., 57 f., 61–63, 70, 74, 80, 82, 89 f., 93 f., 141, 149, 182, 193
 Friedrich August III. (sächsischer Kurfürst seit 1763; als Friedrich August I. seit 1806 König von Sachsen) 193
 Friedrich Christian (sächs. Kurprinz, geb. 1722) 51, 69, 73
 Fronleichnam 39, 73–76, 79, 81, 89
 Furlinger, Wolfgang 154
 Fürstenau, Moritz 10, 14 f., 23, 28, 32–34, 36–38, 40, 46–55, 58, 61, 63, 65, 83 f., 95, 101, 127, 133, 167, 173, 194
 Fürstenberg-Heiligenberg, Fürst Franz Egon von (Statthalter Augusts des Starken in Sachsen) 17, 33, 56
 Fukač, J. 158
 Fux, Johann Joseph 53–55, 58 f., 70 f., 83, 95, 100, 110, 118 f., 122, 149 f., 153–155, 157, 170 f., 176, 179, 191 f., 202
 Gabrieli, Andrea 103, 135
 Gabrielli, Domenico 106, 119, 135
 Gabutius, Julius Caesar 103
 Gaggi 49
 Gala-Tage 73, 79 f., 82
 Galli, Antonio 103
 Gardano, Antonio 101
 Geheimes Consilium 17
 Gerber, Ernst Ludwig siehe GL, GNL
 Gerbert, Martin 154
 Gerhard, Anselm 55
 Gerlach, Catharina 101
 Giegling, Franz 131
 Gierowski, Józef 15, 21
 Giessel, P. Alexander 59
 Gionelli 153
 Giovanelli, Pietro 101, 104 f., 110
 GL (Gerber, Lexicon) 10, 120, 135, 142, 167
 Gleissner, Walter 154
 Gmeinwieser, Siegfried 142
 GNL (Gerber, Neues Lexikon) 10, 120, 134, 142, 158
 Gonelli, Giuseppe 153
 Gottsched, Johann Christoph 21
 Graduale 34, 101
 Graun, Carl Heinrich 205
 Graupen (Krupna) 77
 Graupner, Christoph 41
 Gretscher, C. 13, 17, 21, 24 f., 29, 31, 40
 Grimma (Fürstenschule) 69
 Grove siehe NGR
 Grundmann, Herbert 43
 Guami, Josef 103
 Gurlitt, Cornelius 14
 Guyot siehe Castileti

- Haake, Paul 14–18, 20 f., 25, 32 f., 40
 Haas, Robert 63, 193
 Haberl, Franz Xaver 97
 Habsburger, habsburgisch 16, 23, 26–28, 31 f., 38, 43, 47, 50
 Häfner, Klaus 134
 Händel, Georg Friedrich 41, 47, 51, 66, 119, 129, 136, 144, 182, 187
 Halle 41
 Hamburg 41, 68 f., 171
 Hansell, Sven H. 48, 60, 129, 138, 175
 Harmonie, harmonisch 107, 115, 118, 124, 166, 173, 187
 Harrach, Graf (kaiserlicher Gesandter in Dresden) 20
 Harter, Johann Gottlob 119, 153, 181 f., 184, 192 f.
 Hartig, Baron von (kaiserlicher Statthalter in Böhmen) 52, 55–57
 Haselbach, Richard 130
 Hasse, Johann Adolf 24, 30, 42, 47, 53–55, 60–64, 69, 75, 82, 84, 90, 93, 119, 128 f., 138, 143, 176, 182, 184, 192–194, 205
 Hasse-Bordoni, Faustina 61
 Has[s]ler, Hans Leo 103
 Hauser, Franz 55
 Hausswald (Haußwald), Günter 10, 41 f., 66–68, 70
 Hebenstreit, Pantaleon 50, 52
 Hecker, Baron von 25
 Heiligenfeste siehe Festum ...
 Heiliges Grab siehe Sepulcrum Sacrum
 Heinichen, Johann David
 - Äußerung über die „Angemessenheit“ von Kirchenmusik 83
 - Äußerung über gealterte Opernkomponisten 48, 173
 - Angaben zur Aufführungsdauer 76, 124
 - Autographen in Berlin 64
 - Biographie 40 f.
 - Corno-da-caccia-Partien in seinen Messen 188
 - Datumsangaben in den Autographen 71, 74 f., 79
 - Engagement als Kapellmeister 23, 40–48, 55, 57
 - „Force“ der Komposition 162
 - Gehalt 50
 - Gesundheitszustand 60, 77, 83, 87, 149
 - Grund für seine Bearbeitungen fremder Werke 203
 - Instrumentation 195–197, 200 f.
 - Kirchenmusikalisches Repertoire (siehe auch das detaillierte Register „Werke und Quellen“) 65 f., 79 f., 94 f., 97, 100, 110, 113–116, 118 f., 122–128, 151, 163 f., 166, 169, 176, 184, 191, 202, 204
 - Kompositionen und Schriften siehe das detaillierte Register „Werke und Quellen“
 - Kompositionstechnische Bemerkungen zu Caldara, Conti 122–124, 170
 - Kürzung seiner Messen 71, 75, 82, 124, 191
 - Nachlaß 28
 - Notenschrift 67
 - Opernkrach anlässlich von „Flavio Crispo“ 51
 - Ort der Aufführung seiner Kirchenmusik 19
 - Sein Fehlen in Zelenkas Inventar 138
 - Siglen der Werkverzeichnisse 10, 67
 - Stellung und Aufgaben in der Hofmusik 11, 24, 50–52, 54 f., 59, 62, 64
 - Tod, Interregnum, Nachfolge 55, 60 f., 88 f., 177
 - Urteile über Musik 125, 127
 - Verhältnis zu J. S. Bach 121 f.
 - Verhältnis zu Fasch 128
 - Verhältnis zu Zelenka 59 f., 66, 74, 149
 - Widmungstext des Oratoriums „La Pace di Kamberg“ 45 f.
 Heinrich I. (dt. Kaiser 919–936) 47
 Heinrich II. (dt. Kaiser 1002–1024) 47
 Hellmann, Manfred 15
 Hermelink, Siegfried 113 f.
 Herrmann, Anton 28
 Herzogenburg 157
 Heyer, Wilhelm 101
 Hilfslinien 111, 113
 Hill, John Walter 23
 Hiller, Johann Adam 40–42, 47 f., 51–54, 65 f., 125, 127
 Hiltebrandt, Philipp 15 f., 22
 Himmelfahrt 39, 77, 79
 Historia Missionis Societatis Jesu Dresdae (HMD) siehe Jesuiten
 Hochstein, Wolfgang 179, 192
 Hofer, Norbert 154
 Hoffmann, Ignatius 38
 Hohenfriedberg 31
 Hollander, Christian 103
 Horn, D. B. 31
 HStCal siehe Königl. Polnischer und Churfürstl. Sächsischer Hof- und Staats-Calender
 Hubertusburg 61, 79
 Hücke, Helmut 179
 Hymnus 16, 34, 59, 65, 74–77, 80 f., 84–86, 88, 90, 92, 95, 175, 204
 Ignatius von Loyola 39, 176 f.
 Imitator 123, 178
 In convertendo Dominus (Ps. 125) 79, 86 f., 196
 In exitu Israel (Ps. 113) 78, 84–87, 134
 Infantas, Ferdinand de las 103
 Ingegneri, Marco Antonio 103
 Ingegneri, Tomaso Antonio 106, 119, 138 f.
 Innozenz XII. (Papst 1691–1700) 16
 Intermezzo 167
 Instrumentalmusik siehe Orchestermusik
 Instrumentalmusik im Gottesdienst 34, 85, 99, 101
 Intonation (Einstimmung) 110, 113
 Intonationen (Gloria, Credo) 169, 201
 Introitus 34, 64 f., 85, 95, 101, 139
 Inv. (Zelenkas handschriftl. Musikalienverzeichnis) 10, 59 f., 62, 64 f., 77 f., 81, 83, 89 f., 92, 95, 97 f., 100, 105 f., 108, 119–121, 129, 131, 133–136, 138–140, 142–145, 149–194, 199, 200, 203
 Ioannellus siehe Giovanelli
 Italien, italienisch 31, 55 f., 65, 69, 98 f., 118, 128, 131, 133, 135, 149, 153, 170, 179, 190, 193, 198–200, 204
 Jeppesen, Knud 106
 Jesuiten 18–20, 24–26, 32, 37–40, 47, 50, 52, 59, 68, 74, 76, 184
 - Böhmisches Ordensprovinz 38
 - Diarium der Dresdner Jesuiten 19, 59, 74
 - Historia Missionis Societatis Jesu Dresdae (HMD) 10, 19 f., 25, 32, 35–40, 47, 49, 51
 Jesuitenkirche in Prag 56
 Joannellus siehe Giovanelli
 Johann Georg I. (sächs. Kurfürst 1611–1656) 17, 40
 Johann Georg IV. (sächs. Kurfürst 1691–1694) 15
 Johann Georg von Sachsen-Weissenfels, Herzog 17
 Johann von Nepomuk (Heiliger) 158
 Jommelli, Niccolò 153, 179, 192 f.
 Joseph I. (dt. Kaiser 1705–1711) 24, 26, 50, 76, 78
 Joseph August (sächs. Kurprinz, geb. 1721, gest. 1728) 51
 Josquin Desprez 103, 105
 Jungwirth, Johannes 38
 Kadenz 57, 107, 128, 132, 136, 170 f., 187, 202
 Kalaussek, Joseph 159
 Kalisch, Johannes 15 f.
 Kamberg (Kamberk) 43 f.
 Kammerton 113

- Kanon 130 f., 155
 Kantate (deutsche) 21, 29 f., 68 f.
 Kantatenmesse 175
 Kaphahn, Fritz 18
 Karl Albert (Kurfürst von Bayern, als Karl VII. auch deutscher Kaiser 1742–1745) 31
 Karl der Große 20, 47
 Karl III. (König von Spanien, siehe auch Kaiser Karl VI.) 26
 Karl VI. (dt. Kaiser 1711–1740) 22 f., 26 f., 31 f., 74
 Karl XII. (schwedischer König 1697–1718) 18–21, 44
 Karwoche 26, 34, 38 f., 49, 57, 59, 62, 68–71, 73, 75, 77 f., 81, 83, 85, 89, 93, 95, 108, 110, 173, 204
 Kassel 134
 Kastraten 50 f., 184, 190, 194
 Katholiken, rechtliche Gleichstellung (1806) 15
 Katholizismus, sächsischer (Dresdner) 13, 15, 18–21, 26–28, 31–34, 37–39
 Kesselsdorf 31
 Kirchenregiment in Kursachsen 16
 Kirchenstil siehe Contrapunct(e)
 Kirchentrio 162, 185, 198, 203
 Kirkendale, Ursula 44
 Klein (Dresdner Jesuit) 20
 Klein, Th. 14
 Klingenstein, Bernhard 103
 Köchel, Ludwig Ritter von 135, 149, 154 f., 167, 170
 Köln 23
 König, Johann Ulrich 69
 König, von (Directeur des plaisirs) 193
 Königl. Polnischer und Churfürstl. Sächsischer Hof- und Staats-Calender (HStCal) 10, 29, 32, 37, 48 f., 51 f., 60–63, 73, 79 f., 82, 85, 89 f., 124, 144, 184, 194
 Köpke, Rudolf 44
 Kötzschke, Rudolf 13
 Kohlhasse, Thomas 11, 67
 Kolberer, Cajetan 119, 121, 139, 148
 Komplet 65, 80 f., 83, 94, 129 f., 148
 Konopczyński, W. 15
 Konfirmation des Kurprinzen 22
 Kontrapunkt siehe Contrapunct(e)
 Konversion Augusts des Starken 16–18, 20, 25, 31
 Konversion des Kurprinzen und späteren Kurfürsten Friedrich August II. 18, 21–25, 30, 32
 Krakau 16, 29, 33, 61
 Kretzschmar, Hellmut 13, 19
 Kretzschmar, Hermann 42
 Kreuzherren (Prag) 65, 134, 158, 160
 Krieger, Johann Philipp 41
 Krönung Augusts des Starken zum polnischen König August II. 1697 16
 Krönung Friedrich Augusts II. zum polnischen König August III. 1734 29
 Krössuln 40
 Krupna siehe Graupen
 Kuhnau, Johann 41, 49, 174
 Kurie 16–19, 21, 23, 26, 32, 51
 Kurland 29
 Kursachsen 9, 13–21, 23–32, 34, 37 f., 45 f., 57, 79, 134
 Kurwürde, sächsische 13, 16, 47
 Kurzmesse (unvollständiges Ordinarium) 98 f., 125, 127 f., 162, 174, 176–180, 190, 193, 204
 Laetatus sum (Ps. 121) 74, 79, 86 f., 131, 135
 Lamentationes Jeremiae Prophetae 35, 49, 59, 71, 73, 75, 95, 105, 173
 Landmann, Ortrun 10 f., 33, 49, 51 f., 60–62, 65, 69, 100 f., 106, 167, 174, 194
 Landstände, sächsische 16, 18 f., 25 f.
 Lapis, Santo 119, 139
 Lasso, Orlando di 103 f.
 Lauda Jerusalem Dominum (Ps. 147) 73 f., 80, 84, 86, 88
 Laudate Dominum (Ps. 116) 39, 49, 75, 84, 86 f., 133 f., 140, 158
 Laudate pueri (Ps. 112) 49, 73–75, 78 f., 84–87, 92, 124, 133–135, 140, 158, 160, 200
 Laudes 39
 Launowitz siehe Lounovice
 Laurentius (Heiliger) 176 f.
 Lauro, Domenico 103
 Lausitz 19
 Lawson, Colin 200
 Legrenzi, Giovanni 134
 Leipzig 13, 21, 25, 33 f., 40 f., 49, 68, 121, 128, 181
 – Oper 34
 – Thomaskantorat 181
 – Thomaskirche 33
 – Thomasschule 40, 128
 Leopold I. (dt. Kaiser 1658–1705) 26, 108
 Leopold, Fürst von Anhalt-Köthen 41
 Lesure, François 101
 Leszczyńska, Maria (Tochter des Stanislaw L., seit 1725 Gemahlin Ludwigs XV.) 29
 Leszczyński, Stanislaw 18 f., 29, 33, 44, 61
 Lewitter, L. R. 15
 Lexer, Matthias 27
 Lhotsky, Alphons 44
 Libby, Dennis 143
 Lindner, Friedrich 101, 104–106
 Linz 23, 58
 Lipsky (polnischer Vizekanzler) 82
 Liszt, Franz 107 f.
 Litaneien 26, 36, 38 f., 59, 65, 70, 73 f., 76 f., 79, 81, 83, 89, 93, 138, 143, 158 f., 176, 197, 204
 Löscher, Valentin Ernst 14, 24 f.
 Lohenstein, Daniel Caspar von 47
 London 51, 136
 Lotter (Musikverlag) 148
 Lotti, Antonio 23 f., 40, 48–51, 56 f., 65, 82 f., 119, 121, 123, 151–153, 160, 167, 173–175, 177, 182, 192 f., 200
 Lounovice (Launowitz) 52
 Louys, Johannes 103
 Luchini, Matteo 51
 Ludwig der Bayer (dt. Kaiser 1314–1347) 47
 Ludwig XV. (frz. König 1715–1774) 29
 Luther, Martin 13, 20, 22
 Lyon 23, 50
 Maastricht 184
 Mac Intyre, Bruce C. 154
 Magnificat 59, 71, 74–76, 78–87, 125, 129 f., 133 f., 140–142, 145, 148, 157 f., 181, 196 f., 201, 204
 Mahu, Stefanus 103, 105
 Mailand 64, 94, 131 f., 138, 175
 Mainz 184
 Mancini, Francesco 119, 127 f., 150, 153, 160, 176 f., 179, 192, 200
 Marazzi, Sylvio 103
 Marco, Guy A. 109
 Marenzio, Luca 100, 103–106, 119
 Maria Amalia (Schwester Maria Josephas, seit 1722 Gemahlin Karl Alberts von Bayern) 26, 31
 Maria Anna (sächsische Prinzessin, geb. 1728) 82
 Maria Antonia Walpurgis (seit 1747 Gemahlin des Kurprinzen Friedrich Christian) 28
 Maria Josepha (Tochter des 1711 verstorbenen Habsburgerkaisers Joseph I., seit 1719 Gemahlin Friedrich Augusts II.) 23 f., 26–28, 31 f., 37, 39, 50 f., 60–62, 69–71, 73 f., 76, 78, 80, 82, 85, 89 f., 92 f., 149, 157, 182, 184

- Maria Josepha (sächsische Prinzessin, geb. 1731) 90
 Maria Margaretha (sächsische Prinzessin, geb. 1727) 82, 85
 Marianische Antiphonen 39, 59, 65, 76 f., 80 f., 83–86, 88 f., 92 f., 125, 129–131, 140 f., 143–145, 147 f., 154, 159, 184, 204
 Mariaschein 77
 Maria Theresia (Tochter Karls VI.) 26, 31
 Marburg, Friedrich Wilhelm 46
 Marshall, Robert L. 111
 Marx-Weber, Magda 107
 Massaino, Tiburtio 103
 Massenkeil, Günther 176
 Mattheson, Johann 56, 82, 167, 171
 Matutin 32, 35, 39, 75, 108
 Mehrchörigkeit 71, 87, 90, 94, 128, 132, 149 f., 152
 Meier, Bernhard 111
 Meissen 13
 Mel, Rinaldo del 103
 Melodrama siehe Oratorium
 Memento Domine David (Ps. 131) 76, 86 f., 134
 Mengelberg, Curt Rudolf 63, 130, 143
 Mennicke, Carl 46, 60 f.
 Merulo, Claudio 103
 Meßproprium (siehe auch dessen Teile) 101, 204
 Messe, gekürzte (Missa abbreviata) 71–76, 81 f., 124 f., 191
 Messe, gestreckte 125, 127, 150–152, 163 f., 176–178, 180, 190, 192, 203
 Messe (liturgisch) 20, 26, 32–38, 40
 Messe (musikalisch; siehe auch Kurzmesse) siehe das detaillierte Register „Werke und Quellen“
 Mette siehe Matutin
 MGG 120, 167, 171
 Miserere (Ps. 50) 35, 38, 49, 59, 62 f., 71, 93, 106–108, 139, 145, 154 f., 159 f., 173, 181 f.
 Missa brevis 162
 Missa mediocris 160
 Missa solemnitas siehe Solemnis-Besetzung
 Mizler, Lorenz Christoph 58, 110, 118 f., 154
 Modulation siehe Ausweichung
 Modus 109–111, 113, 117 f., 132
 Monn, Georg Matthias 154
 Monte, Philipp de 103
 Monterosso-Vacchelli, Anna Maria 98
 Monumenta Germaniae Historica 44
 Mordax, Baron von 127
 Morea (Peloponnes) 46
 Morini, P. Augustinus 44
 Moritzburg 32, 34, 58, 79
 Moritz Wilhelm von Sachsen-Zeitz, Herzog 41
 Moser, Hans Joachim 13
 Motette 37, 59, 95, 100 f., 104–106, 175, 204
 Motetto 65, 77, 84, 88, 90, 92, 101, 129, 136, 138, 141–143, 145, 176, 204
 Mozart, Wolfgang Amadeus 107, 162, 179
 Müller, Hermann 173
 Müller, Joseph 101, 104
 Müller, Walther 179
 München 31, 130, 143
 Muffat, Georg 129
 Musiciens vocals François (in Dresden) 52
 Musique Italienne (Dresdner Ensemble) 52
 Napoleon 31
 Naumburg 41, 68
 Neapel 53, 121, 127 f., 153, 157, 175–177, 179, 182, 189 f., 193, 204
 Negri, Antonio 119, 140
 Neues Archiv für Sächsische Geschichte und Altertums-kunde (NASG) 10, 14
 Neujahr siehe Festum Circumcisionis
 Neumann, Werner 30
 NGr (The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 1980) 10, 48, 107, 120, 133 f., 136, 139, 143, 147, 154, 167, 184, 189
 Niederlande 31
 Nisi Dominus (Ps. 126) 74, 79, 86 f., 131, 138, 155, 157
 Nordischer Krieg 15, 21, 33
 Notation 110 f., 113–115
 Novak, Johann 141 f.
 Novari 119 f., 140–142
 Novo Portu, Franciscus de 103
 Nürnberg 101
 Nummerngliederung (Messe, Psalmen u. ä.) 56, 128 f., 134 f., 139 f., 169 f., 174 f., 179, 190, 193
 Nystad, Frieden von (1721) 21
 Oberkonsistorium 20
 Oboe 109 f., 114, 121, 125, 130 f., 174, 180, 194, 196, 198–203
 Österreich 16, 23, 26 f., 29 f., 46, 58, 133
 Oettl, Mathias 119, 151–155, 157, 160, 171, 191 f., 201
 Offertorium 34, 65, 70, 77, 84, 88, 100 f., 105 f., 109–111, 113 f., 116, 127, 133, 138, 160, 204
 Oktavversetzung 115 f.
 O Lamm Gottes unschuldig 38
 Oper 23 f., 30, 41, 48, 50–52, 55, 60–62, 68–71, 82, 84, 90, 94, 155, 167, 171, 173, 175, 182, 194, 200, 204 f.
 Oratorium 38, 40–42, 44–46, 59, 61 f., 73–75, 81, 83, 88, 92 f., 138, 155, 166, 204
 Orchestermusik 41, 48, 58, 69 f., 74, 79 f., 85, 89, 101, 203
 Organo 34, 38, 74, 109, 114, 116, 171, 194–198, 202
 Organo-Gruppe 195, 197
 Orgelmusik 95, 100
 Orgelpunkt 57
 Oschmann, Susanne 52 f., 88
 Ospedali, venezianische 41, 143
 Ossegg 134
 Ostern 35, 38, 49, 71, 73, 77–79, 81–83, 95
 Ottokar II. (böhmischer König) 43 f.
 Pactum mutuae successionis (1703) 26
 Palestrina, Gioanetto da 103
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da 59, 70, 82, 87, 95, 97–103, 105–119, 121, 123, 125, 127, 149–153, 173, 204 f.
 Palestrinastil siehe A-cappella-Musik sowie Contrapunct(e)
 Palisca, Claude V. 109
 Palmsonntag 39
 Paris 23
 Parma, Nicolo 103
 Parodie (siehe auch Messe, gestreckte) 76, 99, 125, 127, 129, 136, 138, 150–152, 163 f., 166 f., 177, 193
 Passarowitz, Frieden von (1718) 46
 Passau 129
 Passionszeit 95, 105
 Pauken siehe Timpani
 Paumgartner, Bernhard 171
 Pazzaglia, L. 44
 Pennequinus, Johannes 103
 Personè (Personelli), Girolamo 49 f., 65, 100, 109, 112, 116, 185, 195
 Peschek, Alfred 154
 Peter der Große (Zar 1689–1725) 18
 Pevernage, André 103
 Pfingsten 39, 59, 71, 73–76, 79, 81, 86, 88, 105, 127
 Philipp, Albrecht 26, 30
 Philipp, Roland 154
 Piani, Giovanni Antonio 189
 Pilikova, Zdenka 144

- Pillnitz 79
Pisani, Giovanni 119, 185–189, 192, 200
Pisendel, Johann Georg 28, 46, 60, 65 f., 85, 94, 101, 138, 145, 158
Pistoia 133
Pitoni, Giuseppe Ottavio 119, 142
Piwarski, Kazimierz 15 f.
Poelchau, Georg 64, 68, 73, 92, 122, 204
Pöppelmann, Daniel 32
Polen 13, 15 f., 18, 21, 23, 29, 32 f., 51, 56, 61, 66, 79, 89 f., 92 f.
Polignac 16
Polnische Kapelle (Reiseensemble, gegr. 1717) 51, 65, 181
Polnische Königswahl 1697 15 f.
Polnische Thronfolge 1733 ff. 29 f., 60 f., 90, 92
Poltawa 21
Polytextie 194
Ponte, Adamus de 103
Poppe, Franz Ludwig (auch: Johann) 65, 119, 153, 158–160, 171, 187, 190–192
Porpora, Nicola 182
Porta, Costanzo 103, 105, 119
Porta, Giovanni 119, 143
Posaune siehe Trombone
Posen, Frieden von (1806) 31
Posse, Otto 18, 47, 51, 82
Powers, Harold S. 111, 113
Pozzi, Nicolo 51
Prache du Tilloy, Marguerite Genevieve 52
Praeludium 101, 105
Prag 38, 48, 52, 55 f., 58, 65, 68–70, 73–75, 89, 121, 131, 134, 138 f., 142, 147, 153, 158–160, 166, 184
Pragmatische Sanktion (1713) 26 f., 31
Predieri, Luca Antonio 95, 154
Prenner, Georgius 103
Pretzsch 21
Preußen 29, 31
Pritchard, Brian W. 163
Protestantismus, sächsischer 13, 17, 19 f., 24, 31, 37
Prozessionen 34, 39, 68, 81
Przemysliden 43
Psalmi varii (Verzeichnis von der Hand Zelenkas) 64, 120, 140, 143
Psalmton 107
Psalm(vertonung) 49, 59, 65, 71, 73–81, 83–89, 92–94, 120, 125, 128, 130–135, 138–140, 143 f., 148, 175, 196, 204
Pulkert, Oldrich 160

Quantz, Johann Joachim 46, 51, 56, 66, 71, 108, 167, 173, 176
Quatuor 123
Quintfallsequenz 57
Quintparallelen 58, 116

Raab, Heribert 28
Rastatt 134
Rathgeber, Valentin 119, 143, 148, 185
Raudnitz 159
Redlich, Oswald 44
Reformationsjubiläum 1717 18, 24 f.
Regina coeli laetare siehe Marianische Antiphonen
Reglements du Roi (1708) 34–40, 51
Regnart, Jacob 103, 104
Reich, Wolfgang 10 f., 14 f., 19, 64 f., 141
Reichenauer, Johann Anton 65, 119, 151, 153, 158–160, 171, 175, 191 f.
Reichert, Georg 153 f., 157, 162, 167
Reinhardt, Johann Georg 119, 133, 150, 153–155, 157, 160, 171, 175 f., 190–192, 200 f.
Relatio non harmonica 123 f.
Religionsversicherungen 17, 20, 25
Requiem 49, 59 f., 77 f., 83, 89 f., 147, 198, 204
res facta 111, 114
Responsorium 59, 73, 77, 85, 95, 110
Reutter d. Ä., Georg 70, 106, 119, 149–151, 155, 157, 191 f., 200 f.
Reutter d. J., Georg 119, 151, 153–155, 157, 191–194, 200 f.
Rheinfurth, Hans 148
Richter, Ferdinand Tobias 135
Riedel, Friedrich Wilhelm 34, 39, 49, 59, 74, 80 f., 88, 95, 100, 108, 110, 124, 154 f., 157, 167
Riemann (Musiklexikon) 120
Riga 33
Ripieni 129, 195 f., 198
Ristori, Giovanni Alberto 28, 52, 60, 63, 88, 93, 119, 130, 136, 143, 193
Roche, Elizabeth 139, 147, 184
Rochlitz, Friedrich 53 f., 80
Rom 16, 22, 35, 41, 44, 46 f., 100, 108, 135, 142
Rorate-Messen 39, 95
Rosenmüller, Johann 119, 143
Rostock 73
Rousseau, Jean Jacques 195
Rovetta, Giovanni 99
Roy, Simon de 103
Rudolf I. von Habsburg (dt. König 1273–1291) 43 f.
Ruffo, Vincenzo 103
Ruhnke, Martin 113
Ruota, Andrea 51
Rußland 16, 18, 29, 31
Ryom, Peter 145

Sachsen (siehe auch Kursachsen) 13, 46
Sachsen-Gotha 17, 56
Sachsenkaiser 47
Sachsen-Merseburg 40
Sachsen-Weißfels 17 f., 40
Sachsen-Zeit 19, 40 f.
Saft, Paul Franz 14, 19 f., 32, 35–39, 59
Sainne, Lambert de 103
Sala, Josquino de la 103
Salerni (Salerno), Giovanni Battista 22, 26, 38, 46, 50
Salve Regina siehe Marianische Antiphonen
Salzburg 162, 184
Sander, Hans Adolf 99, 178
Sankt Pölten 23, 58
Santini, Fortunato 204
Santo Lapis siehe Lapis, Santo
Sarri, Domenico 119, 128, 152, 176–179, 192
Sass, Charles 15
Satz, freier und strenger 122
Scandello, Antonio 103
Scarlatti, Alessandro 54, 119, 150, 167, 176, 179, 188, 200
Schäfer, Wilhelm 20, 32, 34, 37
Schelle, Johann 41
Schering, Arnold 13, 42, 181, 184
Schlackenwerth (Slacoverde) 134
Schlager, Karlheinz 120
Schlesien 31
Schlesische Kriege 31, 94
Schleuning, Peter 50
Schlüsselung 109–111, 113 f., 117
Schmalzriedt, Siegfried 110
Schmid, Otto 38
Schmidt, Johann Christoph 28, 40, 42, 48, 50, 52, 54–57, 66, 121 f.
Schmitz, Eberhard 10, 67, 71, 76 f., 80, 124, 127
Schneider, Max 56

- Schnoebelen, Anne [bzw. Mary Nicole] 99, 101, 125, 128, 162
 Schnürl, Karl 171
 Schoenbaum, Camillo 171
 Schröter, Christian 47
 Schürer, Johann Georg 63
 Schütz, Heinrich 13, 52
 Schulz, Norbert 54, 65, 74, 77, 149
 Schulze, Hans-Joachim 30
 Schulze, Hans K. 14
 Schweden 18 f., 21, 33
 Schweiz 23
 Searle, Humphrey 107
 Sehnal, Jiří 133
 Seibel, Gustav Adolph 10, 40–42, 46, 48, 66–69, 77 f., 81, 83, 85, 128
 Seifert, Siegfried 14, 19, 32
 Seiffert, Max 41
 Selfridge-Field, Eleanor 134
 Senesino 50
 Sepulcrum Sacrum 38 f., 57
 Sepulcrum-Sacrum-Kantate 38, 58 f., 68–70, 75, 81, 85, 89, 131, 204
 Serenata 41, 48, 51, 61, 69, 79 f., 93
 Sexta synopata 123
 Seyfried, Ludowica 51
 Siebenjähriger Krieg 31
 Siegele, Ulrich 11, 18
 Silvani, Giuseppe Antonio 95
 Simpson, Adrienne 147
 Sixtinische Kapelle 35, 107 f.
 Smith, Anne 110 f., 113 f.
 Sobieski, Jakub 16
 Sobieski, Jan III. (polnischer König 1674–1696) 15
 Solemnis-Besetzung (siehe auch Tromba, Timpani) 61, 157, 162, 169, 177, 190, 200 f.
 Solmisation 113
 Soor 31
 Soulier, P. Peregrinus 44
 Spanien 26, 31
 Spanischer Erbfolgekrieg 26
 Speilier, Pierre 103
 Spitta, Philipp 49, 174
 Spitz, Charlotte 48
 Sponsel, Jean Louis 50
 Sporck, Franz Anton Graf von 175
 Stabile, Annibale 103
 Stände siehe Landstände, sächsische
 Staszewski, Jacek 16
 Steele, J. 176
 Steuerbewilligungsrecht der Landstände 18
 Stilbegriffe (Fux) 110, 154
 Stimmendisposition 110 f., 115, 118
 Stimmensätze 66, 71, 77, 85 f., 95, 100, 105, 109 f., 112, 116, 129, 147, 158–160, 162, 194–196
 Stimmtausch 115 f.
 Stimmtton 113 f.
 Stölzel, Gottfried Heinrich 41, 48, 56
 Störl, Johann Georg Christian 135
 Stollbrock, Leopold 154 f.
 Süddeutschland 118
 Sulkowski 30
 Tanner, Richard 41 f., 51, 67 f.
 Te Deum 16, 33 f., 39, 49 f., 59, 65, 73, 82, 85, 88, 90, 144, 158
 Telemann, Georg Philipp 65, 94, 101
 Teller, Marcus 119, 148, 152 f., 184 f.
 Tempo 191
 Thalhammer, Manfred 98
 Theiner, Augustin 14, 22 f., 27, 32, 34 f., 40, 46, 49
 Theorbe siehe Tiorba
 Thomson, Mark A. 31
 Thüringen 13
 Timpani 34, 49, 61 f., 78, 80, 82, 84 f., 90, 93, 122, 130, 150–153, 157 f., 160, 162, 169 f., 177, 185, 187, 190, 200 f.
 Tiorba 130, 167, 170, 173, 194–198
 Toison-Zeremoniell 124
 Tonartverständnis 132
 Tonbuchstaben 113
 Tonqualität 113
 Torgau 13, 21, 33
 Totenliturgie 95, 105
 Totenmesse siehe Requiem
 Transitus 123
 Transposition 110, 113 f., 125, 188 f., 200 f.
 Trehou, Georgius 103 f.
 Triosonate 53, 57, 62, 64, 71, 73, 85, 101, 205
 Tromba 32, 34, 49, 61 f., 78, 80, 82, 84 f., 90, 93, 122, 125, 130 f., 133, 141, 150–153, 157 f., 160, 162, 169 f., 177, 184 f., 187, 189 f., 200 f.
 Trombone 32, 122, 151, 169, 200–202
 Trombetti, Ascanio 103
 Trompeten-Intrade 100
 Troyer, Philipp 65, 97, 121, 130, 138, 141, 152, 154 f., 160, 163 f., 173 f., 180, 199
 Türken 46
 Tuma, Franz 154
 Uhle (Kopist) 100
 Uhlig, August 119, 144
 Unger, Melvin Peter 23, 68 f.
 Unverricht, Hubert 53
 Urio, Francesco Antonio 119, 144
 Urteile über Aufführungen (Heinichen) 125, 127
 Utendal, Alexander 103, 105
 Vaet, Jacob 103–105
 Venedig 23, 40–42, 46–49, 51, 55, 58, 61 f., 68 f., 99, 101, 104, 121, 128, 134, 143, 173, 175, 190
 Veracini, Francesco Maria 50
 Verdieri 103
 Verona 23
 Vesper 26, 33, 36, 59, 65, 71, 73–76, 78–81, 83, 85 f., 88, 90, 95, 119, 128–131, 133–135, 138–140, 142, 148, 154, 157 f., 160, 204
 Viertel, Karl-Heinz 60 f., 138
 Vignati, Giuseppe 119, 144
 Vil[li]cus, Balthasar 119, 144 f., 148
 Vinci, Leonardo 182
 Viola (Violetta) 109 f., 121 f., 129, 180, 194, 196, 198–203
 Viola da gamba 151, 200
 Violino 37 f., 109 f., 140, 174, 194, 198–203
 Violoncello 109 f., 131, 150, 152, 175, 194–198
 Violone 37 f., 49, 52 f., 56, 58, 71, 109 f., 116, 129, 194–198
 Vivaldi, Antonio 82, 119, 145, 147, 203
 Vogt, Mauritius 134
 Volumier siehe Woulmyer
 Vorfastenzeit 95
 Vorhalt 57
 Vota SJ, P. Moritz 32, 34 f., 38
 Wagenseil, Georg Christoph 154
 Wagner, Georg 18
 Wagner, Peter 204
 Walter, Elaine Raftery 122
 Walter, Rudolf 134
 Walther, Johann Gottfried 40–42, 166 f.

Warschau 16, 29, 52, 62, 89, 93, 145, 182

Warschauer Vertrag (1717) 21

Weber, Heinrich 110

Weihnachten 39 f., 73, 76, 80, 83, 85, 95, 136, 182

Weise, Christian 47

Weiß, Silvius Leopold 50

Weiß, M. 33

Weißenfels 68

Wen[t]zel, Nikolas Franz Xaver 119, 147

Werner, Arno 41

Werner, Gregor Joseph 119, 147

Westfälischer Frieden (1648) 13, 17, 19, 27 f., 31

Wettin, Wettiner 13, 26 f., 47

Wettiner, albertinische Linie 13, 17, 40

Wettiner, ernestinische Linie 13, 17

Wien 23 f., 26, 28, 31 f., 34, 39, 43, 49 f., 58 f., 64 f., 70 f., 74, 80 f., 83, 89, 95, 106, 108, 118, 121 f., 124 f., 128, 133, 135, 140, 149, 153–155, 157, 159 f., 167, 170 f., 173, 175 f., 189–191, 200 f., 204

Wiener Präliminarfrieden (1735) 29

Williams, Hermine Weigel 167

Wilson, David James 192

Wittelsbacher 31

Wittenberger Thesenanschlag (1517) 24

Witzenmann, Wolfgang 179

Wolf, Herbert 14

Wolff, Christoph 99, 121, 181

Woulmyer (Volumier), Jean Baptiste 28, 50, 52

Xaveriusandacht 74

Zach, Jan 119, 147

Zallamella, Pandolfo 103

Zaphelius, Mathias 103

Zarlino, Gioseffo 109

Zaslaw, Neal 189

Zeiler, Gallus 119–121, 147 f., 185

Zeitz 41, 46

Zelenka, Jan Dismas

- Abbreviaturen als „Dedikation“ in seinen Autographen 140 f., 160
- Änderungsblatt zu einer Messe Palestrinas 117
- Anstellung als Kontrabassist in Dresden 38, 52
- Aufführung und Widmung der Missa Sanctae Caeciliae 40, 55 f., 57
- Autographen außerhalb Dresdens 64
- Biographie 52–58, 62 f.
- Datumsangaben in den Autographen 82, 90
- Fünfstimmiger Chorsatz in seinen Werken 127
- Gehalt 50, 60
- Gesuch um die Kapellmeisterstelle 1733 88 f.
- Grund für seine Bearbeitungen fremder Werke 203
- Kirchenmusikalisches Repertoire (siehe auch das detaillierte Register „Werke und Quellen“) 35, 48, 59, 64 f., 70 f., 80, 83, 89, 93–95, 97–122, 128–194, 199–205
- Kompositionen siehe das detaillierte Register „Werke und Quellen“
- Kompositorischer Werdegang 53, 55, 57 f., 154
- Liste der Komponisten aus seinem Inventar 119
- Liste der Messen aus seinem Inventar 150–153
- Nachlaß 28
- Notenschrift 67, 71, 83, 86, 92
- Ort der Aufführung seiner Kirchenmusik 19
- Orte der Entstehung seiner Orchesterwerke 74, 89
- Siglen der Verzeichnisse 10, 67 f.
- Stellung und Aufgaben in der Hofmusik 11, 24, 30, 38, 49, 56, 58–62, 71
- Tod 63, 94

- Verhältnis zu J. S. Bach 121

- Verhältnis zu Fux 154 f.

- Verhältnis zu Harrer 181 f.

- Verhältnis zu Heinichen 59 f., 66, 74

- Verhältnis zu Maria Josepha 71, 92 f.

- Verhältnis zu Ulich 144

- Verzeichnisse von seiner Hand siehe Inv., Psalmi varii

- Werkverzeichnis (W. Reich) siehe ZWV

- Zelenka-Dokumentation siehe Dok.

Zerbst 176

Ziani, Marc-Antonio 140

Ziekursch, Johannes 14, 17–19, 21 f., 25–28, 31, 46, 50

ZWV 64 f., 67, 69, 86, 92, 97, 120, 149, 163

Register II: Werke und Quellen

(Nb.) und (Abb.) bezeichnen die Seiten, auf denen sich Notenbeispiele bzw. Abbildungen finden.

Aldrovandini, Giuseppe Antonio Vincenzo (1672/3–1707)

Credo (Inv. 25, Mus. 2204-D-2) 128

Magnificat (Inv. 26, Mus. 2204-D-3) 129

Allegrì, Gregorio (1582–1652)

Miserere (Ps. 50; Inv. 27, Mus. 2-E-12) 35, 106 f., 108 (Nb.)

Anonymus

Missa C-Dur (Inv. 1, nicht nachweisbar) 153

Ariosti, Attilio (1666–1729?)

O quam suavis (Inv. 28/29, Mus. 2156-E-1) 129

Auffschnaidter, Benedict Anton (1665–1742)

Ave Regina coelorum (Inv. 30, Mus. 2005-E-2/2a) 129

Cymbalum Davidis Vespertinum (Passau 1729; RISM A 2860, Mus. 2005-E-1) 129 f.

Bach, Johann Sebastian (1685–1750)

Blast Lärmen, ihr Feinde! verstärkt die Macht (BWV 205a) 30
Laß, Fürstin, laß noch einen Strahl (Trauer-Ode, BWV 198) 21, 30

Missa h-Moll (Kyrie, Gloria) bzw. h-Moll-Messe (BWV 232) 30, 176, 184, 192 f.

Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen (BWV 215) 30

Schleicht, spielende Wellen, und murmelt gelinde (BWV 206) 30

Baliani, Carlo (um 1680–1747)

Missa (Nr. 54, Inv. 31, Mus. 2243-D-1) 152, 175, 192, 202 (Nb.), 203 (Nb.)

Bassani, Giovanni Battista (um 1657–1716)

Armonici entusiasmi di Davide (Venedig 1698/99; RISM B 1188) 130

Completorii Concenteri op. 25 (Bologna 1701; RISM B 1217, Mus. 2114-E-2) 65, 130

Benevoli, Orazio (1605–1672)

Missa In diluvio aquarum multarum (Nr. 6, Inv. 43, Mus. 1705-D-1) 71, 149 f.

Bernabei, Giuseppe Antonio (1649?–1732)

Alma Redemptoris Mater (Inv. 44, Mus. 2119-E-1 und Mus. 1-B-98) 130 f.

Bioni, Antonio (1698–nach 1739)

Missa Delicta juventutis meae (Nr. 39, Inv. 45, verschollen) 152, 175

Missa D-Dur (Nr. 55, Inv. 46, Mus. 2498-D-1) 152, 175, 192

Bononcini, Giovanni (1670–1747)

Laudate pueri (Ps. 112; Mus. 2193-D-1) 124

Borri, Giovanni Battista (nachweisbar 1665–1688)

Beatus vir (Ps. 111; Inv. 47, Mus. 2059-D-1) 131 (Nb.)

Breunich, Johann Michael (gest. nach 1756)

Missae in Zelenkas Inv. (sämtlich verschollen) 152 f.

Missae op. 1 (RISM B 4344) 184

Brixi, Simon (1693–1735)

Bekennervesper und Magnificat (Inv. 57–62; verschollen) 131

Buz, Tobias (1692/93–1760)

Missa Delicta juventutis meae ne memineris (Mus. 2834-D-1) 63 (Nb.)

Caldara, Antonio (um 1670–1736)

Messen:

Missa brevis Vix orimur, morimur (Nr. 23, Inv. 67, Mus. 2170-D-13) 151, 160, 161 (Abb.), 162, 192, 199 (Nb.), 200

– di Toson B. V. Mariae (D-brd B Mus. ms. 2730) 83, 122, 123 (Nb.), 124, 191 f., 200, 202

– dicta reformata (Nr. 56, Inv. 71, Mus. 2170-D-8) 152, 160, 162, 192

– Divi Xaverii (Nr. 18, Inv. 64, Mus. 2170-D-9) 151, 160, 163 f., 165 (Abb.), 166 (Nb.), 192

– F-Dur (Nr. 57, Inv. 72, Mus. 2170-D-11) 152, 160, 192

– Intende in adjutorium meum (Nr. 20, Inv. 66, Mus. 2170-D-10) 151, 160, 163 f., 192

– Matris Dolorosae (Nr. 34, Inv. 69, Mus. 2170-D-4) 151, 160, 192, 202

– Mundata est lepra ejus (Nr. 28, Inv. 68, Mus. 2170-D-12) 151, 160, 192

– Providentiae (Nr. 10, Inv. 63, Mus. 2170-D-7) 87, 150, 160, 163 f., 192 f.

– Quia mihi et tibi (Nr. 37, Inv. 70, Mus. 2170-D-14) 151, 160, 162 (Nb.), 192, 199

– S. Caroli Borromei (Nr. 19, Inv. 65; verschollen) 151, 160

Oratorien:

La Conversione di Clodoveo Rè di Francia 44

Santa Ferma 44

Santo Stefano Primo Rè dell'Ungheria 44

Psalmen und Magnificat:

Beatus vir (Ps. 111; Inv. 80, Mus. 2170-E-2/2a) 160

Laudate pueri (Ps. 112; Inv. 79, Mus. 2170-E-3 und E-10) 160

Magnificat C-Dur (Mus. 2170-D-2,3) 121, 125, 201

Miserere (Ps. 50; Inv. 81a, Mus. 2170-E-4) 160

Varia:

Perfice (gressus meos?) (Inv. 81; verschollen) 160

Salve Regina (Mus. 2170-D-2,2) 125

Caroli, Angelo Antonio (1701–1778)

Gloria, Sanctus und Agnus Dei G-Dur (Mus. 2952-D-2) 79, 163, 203

Missa a-Moll (Mus. 2952-D-1) 80, 125, 163

Castileti, Joannes (1512–1588)

Benedicta es coelorum regina (basierend auf einer Motette von Josquin Desprez) 105

Ciaja, Azzolino Bernardino della (1671–1755)

Laetatus sum (Ps. 121; Inv. 82; verschollen) 131

Nisi Dominus (Ps. 126; Inv. 83; verschollen) 131

Psalmi concertati a 5. voci (Bologna 1700; RISM D 1397) 131

Conti, Francesco (1681–1732)

Alma Redemptoris Mater (in DTö 101/102) 171

Arie (in DTö 84) 171

Cantata (in DTö 84) 171

Don Chisciotte in Sierra Morena 171

Missa con Trombe (Mus. 2367-D-1) 125, 166, 168 (Nb.), 169 f., 173, 192, 201

Missa Mirabilium Dei (Nr. 32, Inv. 85, Mus. 2367-D-2 und

Teilabschrift D-3) 151, 166 f., 170 f., 172 (Abb.), 173, 192

Missa S. Caroli Borromei (Nr. 25, Inv. 84; verschollen) 151

Pie Jesu (Inv. 85a, Mus. 2190-E-1) 167

Vesperta e Milo (Intermezzo) 167

Contini, Jean siehe Conti, Francesco

Cozzi, Carlo (gest. um 1658)

Beatus vir (Ps. 111; Inv. 86, Mus. 1487-E-1) 131, 132 (Nb.)

Della Ciaja siehe Ciaja

Deslins, Joannes (Mitte 16. Jh.)

Stephanus autem plenus gratia (Inv. 87, Mus. 2872-E-1) 105

Veni creator spiritus 105

Desprez, Josquin siehe Castileti

Durante, Francesco (1684–1755)

Missa C-Dur (Inv. 88a, Mus. 2397-D-1 und D-1a) 180, 181 (Nb.), 192, 199 (Nb.)

Missa Modestiae (Nr. 11, Inv. 88, Mus. 2397-D-10) 150, 176, 179, 180 (Nb.), 192

Eberlin, Johann Ernst (1702–1762)

Missa (Nr. 38, Inv. 89; verschollen) 152, 184

Einwalt, Karl Joseph (um 1679–1753)

Ave Maria (4 Vertonungen; Inv. 90; verschollen) 133

Fabri, Annibale Pio (1696–1760)

Beatus vir (Ps. 111; Inv. 93, Mus. 2720-E-1) 133
 Confitebor (Ps. 110; Inv. 92, Mus. 2720-E-1) 133
 Dixit Dominus (Ps. 109; Inv. 91, Mus. 2720-E-1) 133
 Laudate Dominum (Ps. 116; Inv. 95, Mus. 2720-E-1) 133 (Nb.)
 Laudate pueri (Ps. 112; Inv. 94, Mus. 2720-E-1) 133
 Magnificat (Inv. 96; verschollen) 133

Fasch, Johann Friedrich (1688–1758)

Missa D-Dur (Mus. 2423-D-1) 125, 184, 191
 Missa F-Dur (Mus. 2423-D-2) 125, 126 (Abb.), 127, 184
 Missa sine nomine (Nr. 38, Inv. 97; verschollen) 152, 184

Fedeli, Ruggiero (um 1655–1722)

Laudate Dominum (Ps. 116; Inv. 99; verschollen) 134
 Laudate pueri (Ps. 112; Inv. 98; verschollen) 134

Fischer, Johann Caspar Ferdinand (um 1662–1746)

De profundis (Ps. 129; Inv. 104, Mus. 1865-D-3) 134 (Nb.)
 In exitu Israel (Ps. 113; Inv. 102, Mus. 1865-D-1) 134
 Laudate Dominum (Ps. 116; Inv. 100, Mus. 1865-D-1) 134
 Magnificat (Inv. 101, Mus. 1865-D-1) 134, 148

Memento Domine David (Ps. 131; Inv. 103, Mus. 1865-D-2) 134

Vesperae seu psalmi vespertini pro toto anno op. III (Augsburg 1701; RISM F 985) 134, 148

Foschi, Carlo (späteres 17. Jh.)

Laetatus sum (Ps. 121; Inv. 105, Mus. 1900-E-1) 135 (Nb.)

Fux, Johann Joseph (1660–1741)

Alma Redemptoris Mater (K. 187; Inv. 112, Mus. 2130-E-1) 154 f., 156 (Abb.), 157

Kyrie (Inv. 109; verschollen) 154

Miserere (K. 148; Ps. 50; Inv. 112a, Mus. 2130-D-5,2) 154 f.

Missa canonica (K. 7; Nr. 5, Inv. 107, Dresdner Quelle verschollen) 71, 149 f., 154 f.

Missa Fidei (K. 15; Nr. 14, Inv. 108, Mus. 2130-D-1) 150, 154 f., 192

Missa Preces tibi Domine laudis offerimus (K. 24) 155

Missa primitiva (K. 26; Nr. 1, Inv. 106, Mus. 2130-D-2) 59, 70, 150, 154 f., 157, 192

Sanctus (K. 2 aus der Missa Sancti Michaelis K. 36, bei Zelenka: „ex Missa Ariosa“; Inv. 111, Mus. 2130-D-5,1) 154 f.

Trio- und Quadrosonaten in den Kollektaneen (K. 341, 342, 346, 347) 155

Gabrielli, Domenico (1651–1690)

Laudate pueri (Ps. 112; Inv. 113, Mus. 2120-E-1) 135

Giovanelli, Pietro (Herausgeber)

Novi thesauri musici liber primus (Joannellus I; RISM 1568²) 101, 104

Novi thesauri musici liber secundus (Joannellus II; RISM 1568³) 101, 104

Novi thesauri musici liber tertius (Joannellus III; RISM 1568⁴) 101, 104

Novi thesauri musici liber quartus (Joannellus IV; RISM 1568⁵) 101, 104

Novi thesauri musici liber quintus (Joannellus V; RISM 1568⁶) 101, 104

Händel, Georg Friedrich (1685–1759)

Huc pastores properate (Inv. 114, Mus. 2410-D-66a) 136, 137 (Abb.)

Sen confusa pastorella (Arie aus „Poro“) 136

Harrer, Johann Gottlob (1703–1755)

Miserere (Ps. 50; Inv. 117a, Mus. 2740-E-1) 181 f., 183 (Abb.)

Missa (Nr. 65, Inv. 116, Mus. 2740-D-2) 153, 181, 182 (Nb.), 184, 192

Salve Regina (Inv. 117; verschollen) 184

Hasse, Johann Adolf (1699–1783)*Kirchenwerke:*

Angelicae mentes (fraglich; Inv. 118; verschollen) 138

Messe d-Moll (1751) 192

Vesperae de Confessore (fraglich; Inv. 115; verschollen) 138

Opern:

Alfonso 62

Asteria 62

Atalanta 62

Cajo Fabbricio 61

Cleofide 61, 90

Irene 62

La Clemenza di Tito 62

Senocrita 61

Oratorien:

Il Cantico de' Tre Fanciulli 61

Le virtù appiè della Croce 62

Heinichen, Johann David (1683–1729)*„Anweisung“, „Gbc“:*

Neu erfundene und gründliche Anweisung ... zu vollkommener Erlernung des General-Basses (1711) 41, 69

Der General-Baß in der Composition (1728) 41, 51, 82 f., 100, 122–124, 127, 205

Cantate (italienische Solokantaten):

Bella se pur gradite (S 191, Mus. 2398-K-13) 69

La bella fiamma (S 183, Mus. 2398-I-3) 69

O beato quel giorno (S 178, D-ddr Bds Mus. ms. autogr. J. D. Heinichen 3 N) 64

Sammelbände mit 57 Kantaten (S 137–193, Mus. 2398-I-1 und I-2) 69

Hymnen:

Ave maris stella (S 59, Mus. 2398-E-8) 74, 86

Crudelis Herodes (S 62, Mus. 2398-E-10) 75

Decora lux aeternitatis (S 57, Mus. 2398-E-9) 84, 86

Iste Confessor (Mus. 2398-D-27) 86

Jesu Redemptor omnium (S 60, Mus. 2398-E-7) 76, 86

Pange lingua (S 61, Mus. 2398-E-14) 76

Te Joseph celebrent (S 58, Mus. 2398-E-12) 76, 81, 84

Veni Creator spiritus (S 62, Mus. 2398-E-11) 75, 86

Instrumentalwerke:

Concerto für 2 Ob (H I, 6,a; S 214, Mus. 2398-O-1 [verloren] und O-500) 69

Musica da Tavola (S 267, Mus. 2398-L-5) 80

Pastorale per la Notte di Natale (H III, 21,a,b; S 242; Mus. 2398-N-6 und O-13a) 85

Sinfonia für Hörner usw. (H IV, 4,a; S 209, Mus. 2398-N-3) 70

Sonata da Chiesa G-Dur (H I, 4,d; S 245, Mus. 2398-O-12) 85

Sonata à 3 B-Dur (H III, 20,a; D-ddr Bds Mus. ms. autogr. J. D. Heinichen 3 N) 64

Sonata (H IV, 2; Quellen in Brüssel) 70

Sonata für VI, Ob, Fl usw. (H IV, 5,a; Mus. 2398-N-4) 79

Trio D-Dur (H III, 18; S 253; Mus. 2398-O-11) 85

Triosonate G-Dur (H III, 11; S 250; Quelle in Rostock) 73

Litaneien:

Litania pro Festo Corporis Domini (S 86, Mus. 2398-D-30) 81, 197

Litania pro Festo Corporis Domini (S 88, Mus. 2398-D-31) 73, 81

Litania pro Festo S. Francisci Xaverii (S 85, Mus. 2398-D-29) 79

Litania pro Festo S. Francisci Xaverii (S 87, Mus. 2398-D-32) 76

Kantaten (deutsche Kirchenkantaten):

Ach, was soll ich Sünder machen (S 38, D-ddr Bds Mus. ms. 30210) 68

Der Herr ist nahe (Mus. 2398-E-507) 69

Der Segen des Herrn (Mus. 2398-E-505) 69

Einsamkeit, o stilles Wesen (S 40, Mus. 2398-E-508) 68

Es lebet Jesus unser Hort (S 36, D-ddr Bds Mus. ms. 30210) 68

Es naheten aber zu Jesu (Mus. 2398-E-502) 69

Gegrüßet seist du holdselige Maria (S 42, D-ddr Bds Mus. ms. 30210) 68
 Gelobet sei der Herr (Mus. 2398-E-504 und E-509) 69
 Gott ist unsere Zuversicht (S 43, D-ddr Bds Mus. ms. 30210) 68
 Heilig ist Gott der Herr (S 41, D-ddr Bds Mus. ms. 30221) 68
 Herr, nun lässest Du (Mus. 2398-E-500) 68
 Laß dichs nicht irren (Mus. 2398-E-501) 69
 Lobe den Herrn (Mus. 2398-E-506) 69
 Mag auch ein Blinder (Mus. 2398-E-503) 69
 Meine Seele erhebet den Herrn (S 37, D-ddr Bds Mus. ms. 30210) 68
 Warum toben die Heiden (S 39, D-ddr Bds Mus. ms. autogr. J. D. Heinichen 1 N) 64, 68
Marianische Antiphonen:
 Alma Redemptoris Mater (S 22, Mus. 2398-E-2) 80
 Alma Redemptoris Mater (S 23, Mus. 2398-E-1) 76, 84, 86
 Ave Regina coelorum (S 24, Mus. 2398-E-6) 76, 80
 Regina coeli laetare (S 101, Mus. 2398-E-3) 81
 Regina coeli laetare (S 102, Mus. 2398-E-4) 85
 Regina coeli laetare (S 119, Nr. 17; verschollen) 86
 siehe auch Psalmen, Verlorenes Aufführungsmaterial
Messen und Requiem:
 „Missae abbreviate“ siehe auch Sachregister
 Missa primitiva (M 1, Mus. 2398-D-5a) 59, 71, 75, 127, 192
 M 1 abbreviata (Mus. 2398-D-5) 71, 84, 192
 M 2 (Mus. 2398-D-13) 71, 79, 185, 191 f.
 M 2a (Mus. 2398-D-13a) 71, 81, 192
 M 3 (Mus. 2398-D-12) 72 (Abb.), 73, 192
 M 3a (Mus. 2398-D-12a) 71–73, 84, 192
 M 4 (Autograph in D-ddr Bds, Mus. ms. autogr. J. D. Heinichen 2 N) 64, 71, 73, 192
 M 4a (Quelle in D-ddr Bds, Mus. ms. 30088) 71, 73, 84, 192
 M 5 (Mus. 2398-D-14) 74, 76, 191 f.
 M 5a (Mus. 2398-D-14a) 71, 74, 76, 82, 192
 M 6 (Mus. 2398-D-2b) 75 f., 191 f.
 M 7 (Mus. 2398-D-8) 76, 192
 M 8 (Mus. 2398-D-9) 77, 192
 M 9 (Mus. 2398-D-6) 80, 192
 M 10 (verschollen) 82
 M 11 (Mus. 2398-D-10) 82, 192, 196, 201
 M 12 (Mus. 2398-D-11) 83, 192
 Requiem nel giorno del defunto Imperatore Gioseffo (S 18, Mus. 2398-D-16) 77 f.
 Requiem solenne (S 17, Mus. 2398-D-15) 77, 84
Opern:
 Der angenehme Betrug oder der Carneval von Venedig 68
 Der glückliche Liebeswechsel oder Paris und Helena 68
 Flavio Crispo (Mus. 2398-F-3) 51, 71
 Hercules 68
 L'amicizia in terzo overo il Dionigio 70
 Le passioni per troppo amore (Mus. 2398-F-2) 41, 69
 Mario (1709) 68
 Mario (1713; auch: Calfurnia; Calpurnia oder die römische Großmut; Mus. 2398-F-1) 41, 69
 Olimpia vendicata 68
Oratorien und Sepulcrum-Sacrum-Musiken:
 Come? S'imbruna il ciel (S 29, Mus. 2398-D-61) 81
 La pace di Kamberg (S 19, Mus. 2398-D-4 und D-4a) 40–48, 70
 L'aride tempia (tempie) ignude (S 30, Mus. 2398-D-62) 85
 Nicht das Band, das dich bestricket (Oratorio Tedesco; S 20, Mus. 2398-D-63) 75
Psalmen und Magnificat:
 Beati omnes (Ps. 127; S 25, Mus. 2398-D-54) 73, 86, 196
 Beatus vir (Ps. 111; S 26, Mus. 2398-D-42, Mus. 2398-D-42a) 78, 86
 Beatus vir (Ps. 111; S 28, Mus. 2398-D-43) 75, 84 f.

Beatus vir (Ps. 111; S 27, Mus. 2398-D-44) 75, 86
 Confitebor (Ps. 110; S 32, Mus. 2398-D-39) 75, 86
 Confitebor (Ps. 110; S 31, Mus. 2398-D-40) 81, 86
 Confitebor (Ps. 110; S 33, Mus. 2398-D-41) 78, 84, 86
 Credidi (Ps. 115; S 34, Mus. 2398-D-49) 73, 86, 196
 De profundis (Ps. 129; S 35, Mus. 2398-D-55) 76, 84, 86
 Dixit Dominus (Ps. 109; S 44, Mus. 2398-D-34) 71, 85
 Dixit Dominus (Ps. 109; S 45, Mus. 2398-D-35) 81, 85
 Dixit Dominus (Ps. 109; S 47, Mus. 2398-D-36) 75, 86
 Dixit Dominus (Ps. 109; S 48, Mus. 2398-D-37) 78, 86
 Dixit Dominus (Ps. 109; S 46, Mus. 2398-D-38) 73, 86
 Domine probasti me (Ps. 138; S 49, Mus. 2398-D-57) 79, 86
 In convertendo Dominus (Ps. 125; S 63, Mus. 2398-D-52) 79, 86, 196
 In exitu Israel (Ps. 113; S 65, Mus. 2398-D-47) 78, 84 f.
 In exitu Israel (Ps. 113; S 64, Mus. 2398-D-48) 78, 86
 Laetatus sum (Ps. 121; S 70, Mus. 2398-D-33,2) 79, 85
 Laetatus sum (Ps. 121; S 69, Mus. 2398-D-51) 74, 86
 Lauda Jerusalem (Ps. 147; S 79, Mus. 2398-D-33,4) 80, 85
 Lauda Jerusalem (Ps. 147; S 78, Mus. 2398-D-58) 73, 84, 86
 Lauda Jerusalem (Ps. 147; S 80, Mus. 2398-D-59) 73, 84, 86
 Laudate Dominum (Ps. 116; S 83, Mus. 2398-D-50) 75, 84, 86
 Laudate pueri (Ps. 112; S 82, Mus. 2398-D-33,1) 75, 79, 85
 Laudate pueri (Ps. 112; S 81, Mus. 2398-D-45) 75, 86
 Laudate pueri (Ps. 112; S 84, Mus. 2398-D-46) 73, 75, 84 f.
 Magnificat (Nr. 1) F-Dur, und Kurzfassung (S 91, Mus. 2398-D-22 sowie D-22a und E-510) 71, 85, 195, 196 (Nb.)
 – Nr. 2, B-Dur (S 93, Mus. 2398-D-24) 74, 86
 – Nr. 3, Es-Dur (S 96, Mus. 2398-D-27) 75 f., 86
 – (Nr. 4), B-Dur (S 95, Mus. 2398-D-26) 78 f., 84, 86
 – Nr. 5, F-Dur (S 92, Mus. 2398-D-23) 79, 85
 – Nr. 6, G-Dur (S 89, Mus. 2398-D-20) 81, 85
 – Nr. 8, B-Dur (S 94, Mus. 2398-D-25) 82, 85
 – Nr. 9, A-Dur (S 90, Mus. 2398-D-21) 83, 85, 197 (Nb.)
 Memento Domine David (Ps. 131; S 97, Mus. 2398-D-56) 76, 86
 Nisi Dominus (Ps. 126; S 98, Mus. 2398-D-33,3) 79, 85
 Nisi Dominus (Ps. 126; S 99, Mus. 2398-D-53) 74, 86, 138
 Verlorenes Aufführungsmaterial der Vesperkompositionen (S 119, Nr. 1–31) 73, 75 f., 78, 84–86
Responsorien:
 Responsorien des Gründonnerstags (S 103–111; verschollen) 85
 Responsorien des Karfreitags („Omnes amici mei“; S 112; verschollen) 77
 Responsoria pro Sabbato Sancto („Sicut ovis“; S 113; verschollen) 77
 Responsoria pro Nocte Nativitatis Domini („Beata viscera“; S 114; verschollen) 85
Serenate:
 Diana su l'Elba (Serenata fatta su l'Elba; S 200, Mus. 2398-L-2) 70
 E ora che torniate (Serenata di Moritzburg; S 204, Mus. 2398-L-3) 70
 Il voler di Giove udite (Serenata nel Giardino Chinese; S 201, Mus. 2398-L-1) 70
 Le Nozze di Nettuno e di Teti (Serenata prodotta à Pillnitz; S 203, Mus. 2398-L-4) 79
 Zeffiro e Clori (S 202, Mus. 2398-L-6) 41, 69
Te Deum:
 Te Deum (S 118, Mus. 2398-D-17 und Kurzfassung D-17a) 73, 85
 Te Deum (S 116, Mus. 2398-D-18) 82
 Te Deum (S 117, Mus. 2398-D-19) 85
Varia:
 Cibavit eos (Introitus; S 66, D-ddr Bds Mus. ms. autogr. J. D. Heinichen 3 N) 64, 85

Domine Jesu Christe (Offertorium; S 100, Mus. 2398-E-14,3) 77

Haec dies (Motetto, Offertorium; S 56, Mus. 2398-E-5) 85
Lamentationes Jeremiae in Coena Domini (S 71-73, Mus. 2398-D-28) 75

Quis ascendet in montem Domini (Motetto; S 21, Mus. 2398-E-13) 77

Ingegneri, Tomaso Antonio (um 1671-1726)

Dixit Dominus (Ps. 109; Inv. 119, Mus. 1131-E-4) 139

Joannellus siehe Giovannelli

Jommelli, Niccolò (1714-1774)

Kyrie-Gloria-Messe (1745) 192

Messa (1766) 192

Messa concertata (1769) 192 f.

Kolberer, Cajetan (1668-1732)

Introitus breves ac faciles (Augsburg 1703; RISM K 1310) 139, 148

Miserere (Ps. 50; 3 Vertonungen: d-Moll, c-Moll, g-Moll; Mus. 2251-E-1, E-2, E-3) 139 (Nb.)

Suscepimus Deus, misericordiam tuam (Introitus; Inv. 121, Mus. 2251-E-4) 139

Lapis, Santo (nachweisbar 1725-1765)

Dixit Dominus (Ps. 109; Inv. 207; verschollen) 139

Lindner, Friedrich (Herausgeber)

Sacrae cantiones (RISM 1585¹) 101, 104

Continuatio cantionum sacrarum (RISM 1588²) 101, 104-106

Corollarium cantionum sacrarum (RISM 1590³) 101, 104, 106

Liszt, Franz (1811-1886)

Miserere d'après Palestrina (Harmonies poétiques et religieuses) 107 (Nb.)

A la Chapelle Sixtine 107

Lotti, Antonio (um 1667-1740)

Messen und Messenteile, Requiem:

Credo F-Dur (Mus. 2159-D-5 und D-5a) 49

Messen a cappella (in DDT LX) 173

Missa S. Brunonis (Nr. 33, Inv. 123; verschollen) 151, 174

Missa Sapientiae (Nr. 30, Inv. 122, Mus. 2159-D-4 und D-ddr Bds Mus. ms. 13161 aus J. S. Bachs Besitz) 121, 151, 174 (Nb.), 192, 200

Missa Vide Domine laborem meum (Nr. 43, Inv. 124, Mus. 2159-D-6?) 152, 174, 192

Requiem F-Dur (Mus. 2159-D-7a und D-7b) 49

Opern:

Alessandro Severo (Mus. 2159-F-2) 173

Ascanio ovvero Gli odi delusi dal sangue 48

Li quattro elementi 48

Giove in Argo (Mus. 2159-F-3) 48, 167, 173

Teofane 48

Psalmen:

Confitebor (Ps. 110; Mus. 2159-D-11) 49

Credidi (Ps. 115; Mus. 2159-E-8 und E-8a) 49

Dixit Dominus (Ps. 109; Mus. 2159-D-9) 49

Laudate Dominum (Ps. 116; Mus. 2159-E-7 und E-7a) 49

Laudate pueri (Ps. 112; Mus. 2159-D-8) 49

Miserere (Ps. 50; nicht nachweisbar) 49

Varia:

Benedictus Dominus Deus Israel (nicht nachweisbar) 49

Lamentationes Jeremiae Prophetiae (nicht nachweisbar) 49

Salve Regina (erwähnt in Heinrichens GbC, S. 943 f.) 83

Te Deum (nicht nachweisbar) 49

Mahu, Stephan (1480/90-1541?)

Lamentatio Hieremiae Prophetiae 105

Mancini, Francesco (1672-1737)

Missa (Nr. 64, Inv. 126, Mus. 2203-D-3) 153, 176 f.

Missa G-Dur (Kyrie, Gloria; Mus. 2203-D-1,1) 127, 176, 192

Missa e-Moll (Kyrie, Gloria; Mus. 2203-D-1,2) 128, 176, 192

Missa Temperantiae (Nr. 12, Inv. 125, Mus. 2203-D-2) 150, 176 f., 192, 200

Resonate vos lyrae sonoriae (Motetto; Inv. 127, Mus. 2203-E-1) 176

Marenzio, Luca (1553/4-1599)

Gabriel Angelus (Inv. 128, Mus. 1160-E-4) 105

Mozart, Wolfgang Amadeus (1756-1791)

Ave verum corpus (in Liszts Bearbeitung) 107

Missa brevis F-Dur (KV 192) 162

Negri, Antonio (nachweisbar 1714)

Beatus vir (Ps. 111; Inv. 130, Mus. 2883-D-2) 140

Laudate pueri (Ps. 112; Inv. 129, Mus. 2883-D-1) 140 (Nb.)

Novari (nicht nachweisbar)

Beatus vir (Ps. 111; Inv. 133, Mus. 3613-D-1) 140, 141 (Nb.)

Confitebor (Ps. 110; Inv. 132, Mus. 3613-D-1) 140

Dixit Dominus (Ps. 109; Inv. 131; verschollen) 140

Laudate Dominum (Ps. 116; Inv. 135, Mus. 3613-D-2) 140

Laudate pueri (Ps. 112; Inv. 134, Mus. 3613-D-2) 140

Laudate pueri (Ps. 112; Inv. 137a, Mus. 3613-D-3) 140

Magnificat (Inv. 136, Mus. 3613-E-1) 140, 141 (Nb.), 142

Salve Regina (Inv. 137; verschollen) 140

Novak, Johann (1706-1771)

Alma Redemptoris Mater (Inv. 137e, Mus. 3847-E-2) 141

Ave Regina coelorum D-Dur (Inv. 137c, Mus. 3847-E-1) 141

Ave Regina coelorum Es-Dur (Inv. 137d, Mus. 3847-E-1) 141

O sacrum convivium (Inv. 137b, Mus. 3847-D-1) 141, 142 (Nb.)

Oettl, Mathias (1674-1725)

Missa Gloriam (Nr. 31, Inv. 139; verschollen) 151, 155, 157

Missa S. Gertrudis (Nr. 27, Inv. 138, Mus. 2245-D-1) 151, 155, 157, 192

Missa Sancti Spiritus (Nr. 52, Inv. 140, Mus. 2245-D-2) 152, 155, 157, 192, 201

Palestrina, Giovanni Pierluigi da (1525-1594)

Messen:

1. Messenbuch (GA X) 97 f.

2. Messenbuch (GA XI) 97

3. Messenbuch (GA XII) 97 f.

4. Messenbuch (GA XIII) 97

5. Messenbuch (GA XIV) 97

„Tomi Missarum Praenestini“ (Partituren aus dem Besitz Zenlenkas) 97, 109, 116, 151

Missa Ad Coenam Agni providi (GA X, 105; Inv. 143, Mus. 1-B-98) 70, 97, 149 f.

- ad fugam (GA XI, 57; Inv. 142, Mus. 1-B-98) 70, 97, 149 f.

- Aeterna Christi munera (GA XIV, 1; Inv. 147, Dresdner Quelle verschollen) 98

- brevis (GA XII, 50; Mus. 997-D-19) 98

- De Beata Virgine vel Dominicalis (GA XII, 135; Mus. 997-D-23) 98

- de Feria (GA XII, 66; Mus. 997-D-20) 98

- Eripe me de inimicis meis (GA XIII, 59; Mus. 997-D-26) 96 (Abb.), 97 f., 116 f.

- Iste Confessor (GA XIV, 54; Inv. 145, Mus. 997-D-12 und D-12a) 97 f., 109, 151

- Jam Christus astra ascenderat (GA XIV, 15; Mus. 997-D-33) 98

- Jesu nostra redemptio (GA XIII, 29; Mus. 997-D-25) 98

- Lauda Sion (GA XIII, 1; Mus. 997-D-24) 98

- L'homme armé 4v. (GA XIII, 45; Mus. 997-D-53, olim Mus. 2170-D-3) 98

- L'homme armé 5v. (GA XII, 75; Mus. 997-D-21) 98
- Nasce la gioia mia (GA XIV, 118; Mus. 997-D-32) 98
- Nigra sum (GA XIV, 66; Mus. 997-D-30) 98 f.
- O magnum mysterium (GA XIII, 110; Mus. 997-D-28) 98
- Panis quem ego dabo (GA XIV, 34; Mus. 997-D-29) 98
- Papae Marcelli (GA XI, 128; Inv. 144, Mus. 1-B-98) 70, 97, 149 f.
- Primi toni (GA XII, 26; Mus. 997-D-18) 98
- Repleatur os meum laude (GA XII, 105; Mus. 997-D-22) 98
- Secunda 4v. (GA XIII, 15; Mus. 997-D-504) 98
- Secunda 5v. (GA XIII, 85; Mus. 997-D-27) 98
- Sicut lilium inter spinas (GA XIV, 95; Mus. 997-D-31) 98
- sine nomine (GA X, 153; Mus. 997-D-16) 98 f., 121
- sine nomine (de Beata Virgine; GA XI, 1; Inv. 141, Mus. 1-B-98) 70, 97, 149 f.
- Spem in alium (GA XII, 3; Mus. 997-D-17) 98
- Ut re mi fa sol la (GA XII, 165) 98
- Motetten:*
- 2. Motettenbuch (GA II) 100
- 3. Motettenbuch (GA III) 101, 106
- „Cantiones sacrae“ (Spartierungen Zelenkas aus Palestrinas 2. Motettenbuch; Mus. 997-E-37, olim Mus. 2358-D-78) 100
- „Liber mottetorum variorum Authorum (Partituren-sammlung aus dem Besitz Zelenkas, verschollen) 106
- Angelus Domini (GA III, 18; Inv. 150, Mus. 997-E-12) 101, 106
- Ascendo ad Patrem (GA II, 33; Inv. 152, Mus. 997-E-11) 101
- Peccantem me quotidie (GA II, 73) 100
- Offertorien:*
- Offertoria totius anni (Rom 1593; GA IX) 82, 100, 110, 127, 204
- „Offertorium totius anni pars prima/pars secunda in partitura“ (Sammlung Zelenka, Quellen nicht mehr vorhanden) 100
- Ad te levavi (GA IX, 3; Mus. 997-E-13) 100
- Angelus Domini (GA IX, 75; Mus. 997-E-23) 100
- Deus enim firmavit (GA IX, 29; Mus. 997-D-46) 100, 109, 114
- Deus tu conversus (GA IX, 6; Mus. 997-E-13) 100
- Dextera Domini (GA IX, 43; Mus. 997-D-47) 100, 114
- Diffusa est gratia (GA IX, 200; Mus. 997-D-44, 1 und D-44, 2) 100, 114
- Domine convertere (GA IX, 99; Mus. 997-D-42) 100, 114
- Domine in auxilium meum respice (GA IX, 140; Mus. 1160-E-4) 100
- Illumina oculos meos (GA IX, 105; Mus. 997-D-34) 100, 109, 114
- Immittit Angelus Domini (GA IX, 134; Mus. 997-D-35) 100, 109, 114
- Improperium exspectavit (GA IX, 69; Mus. 997-E-21) 100, 114
- Perfice gressus meos (GA IX, 48; Mus. 997-D-37) 100, 109, 111, 112 (Abb.), 113–115, 116 (Nb.)
- Recordare mei Domine (GA IX, 158; Mus. 997-D-36) 100, 109
- Veritas mea (GA IX, 190; Mus. 997-D-39) 100, 110, 113 f., 115 (Nb.)
- Veritas mea (GA IX, 190; Mus. 997-E-38, olim Mus. 2130-D-4) 100
- Psalm:*
- Miserere (Ps. 50) à 2 Chori (nicht identifiziert; Inv. 176, Mus. 2-E-12) 106, 107 (Nb.), 108
- Piani, Giovanni Antonio (1678–1757)**
- Violinsonaten op. 1 (RISM P 2025) 189
- Pisani, Giovanni (nicht nachweisbar)**
- Missa (Inv. 176a, Mus. 2500-D-1) 185, 186 (Nb.), 187 (Nb.), 188 (Nb.), 189, 192, 200
- Pitoni, Giuseppe Ottavio (1657–1743)**
- Dixit Dominus (Ps. 109; Inv. 177, Mus. 2117-D-3) 142
- Domine ad adjuvandum (Inv. 179; verschollen) 142
- Magnificat (Inv. 178, Mus. 2117-E-1) 142

Poppe, Franz (1670–1730)

Messen:

- Missa Ne projecias me (Nr. 62, Inv. 181; verschollen) 153, 158
- Missa S. Antonii Paduani (Nr. 58, Inv. 180, Mus. 3610-D-1 und D-1a) 153, 158, 159 (Nb.), 192

Psalmen und Magnificat:

- Beatus vir (Ps. 111; Inv. 182, Mus. 3610-D-3) 158
- Beatus vir (Ps. 111; Inv. 186, Mus. 3610-D-2) 158
- Confitebor (Ps. 110; Inv. 185, Mus. 3610-D-2) 158
- Dixit Dominus (Ps. 109; Inv. 184; verschollen) 158
- Laudate Dominum (Ps. 116; Inv. 188, Mus. 3610-D-4) 158
- Laudate pueri (Ps. 112; Inv. 187, Mus. 3610-D-4) 158
- Magnificat (Inv. 189, Mus. 3610-E-1) 158

Varia:

- Domine ad adjuvandum (Inv. 183; verschollen) 158
- Litaniae Lauretanae (Inv. 189a, Mus. 3610-E-2 und E-2a) 158
- Porta, Costanzo (1528/9–1601)**
- Repleti sunt omnes (Inv. 190; Quelle verschollen) 105
- Porta, Giovanni (1690?–1755)**
- Confitebor (Ps. 110; Inv. 190a, Mus. 2444-D-3) 143

Rathgeber, Valentino (1682–1750)

- Harmonia Mariano-musica op. 5 (Augsburg 1727; RISM R 300) 143, 148
- Octava Musica (Augsburg 1728; RISM R 295) 148
- Salve Regina C-Dur (Inv. 191, Mus. 2395-E-5) 143
- Salve Regina G-Dur (Inv. 192, Mus. 2395-E-5) 143
- Reichenauer, Johann Anton (1694?–1750)**
- Litaniae Lauretanae F-Dur (Mus. 2494-D-3) 159
- Litaniae Lauretanae D-Dur (Mus. 2494-D-4) 159
- Missa non tota (Nr. 63, Inv. 194, Mus. 2494-D-2) 153, 159 (Nb.), 192
- Missa S. Petri Apostolorum Principis (Nr. 24, Inv. 193, Mus. 2494-D-1) 151, 159, 192
- Salve Regina (Inv. 195, Mus. 2494-E-2) 159
- Reinhardt, Johann Georg (1676/7–1742)**
- Missa Dominicalis (Nr. 61, Inv. 197, Mus. 2793-D-1) 153, 157, 192, 200, 201 (Nb.)
- Missa Vita hominis brevis est (Nr. 15, Inv. 196, Mus. 2793-D-2) 150, 157, 192
- Magnificat (Inv. 199, Mus. 2793-D-3) 157
- Nisi Dominus (Ps. 126; Inv. 200; verschollen) 157
- Reutter d. Ä., Georg (1656–1738) und Reutter d. J., Georg (1708–1772)**

- Missa D-Dur (Nr. 59, Inv. 203, Mus. 2979-D-4) 153, 155, 157, 192, 200
- Missa Immaculae Conceptionis B.V.M. (Nr. 60, Inv. 204, Mus. 2979-D-3) 153, 155, 157, 192, 201
- Missa quadragesimalis (Nr. 2, Inv. 201, Mus. 2979-D-9) 71, 106, 149 f., 155, 192
- Missa Suscipe deprecationem nostram (Nr. 19, Inv. 202, Mus. 2979-D-8) 151, 155, 192
- Reutter d. J., Georg (1708–1772)**
- Missa brevissima Sancti Floriani (Mus. 2979-D-5, D-5a) 193, 194 (Nb.)

Ristori, Giovanni Alberto (1692–1753)

- Duetti pro quadragesima (Inv. 205; verschollen) 143, Stücke für die Komplet (verschollen) 130

Rosenmüller, Johann (um 1619–1684)

- Beatus vir (Ps. 111; Inv. 206; verschollen) 143

Sarri, Domenico (1679–1744)

- Litaniae Lauretanae (Inv. 211; verschollen) 176
- Missa (Nr. 67, Inv. 210; evtl. Mus. 2356-D-4) 153, 176 f.
- Missa Adjutorium nostrum in nomine Domini (Nr. 40, Inv. 208, Mus. 2356-D-1 und Mus. 2358-D-42) 152, 176, 177 (Nb.), 178, 192
- Missa Divi Nepomuceni (Nr. 41, Inv. 209, Mus. 2356-D-2) 152, 176, 178, 192

Scarlatti, Alessandro (1660–1725)

Missa Magnanimitatis (Nr. 13, Inv. 212; verschollen) 150, 176, 188, 200

Missa Sanctae Caeciliae 176

Vesperta e Milo (Intermezzo) 167

Silvani, Giuseppe Antonio (1672–um 1727)

Responsorien op. 3 (Bologna 1704; RISM S 3439, Mus. 2198-E-1 [Druck] und E-la [hs. Spartierungen]) 95

Teller, Marcus (nachweisbar 1715–1727)

Messen (Inv. 213–217; Dresdner Quellen verschollen) 152 f., 184

Musica sacra stylo plane italico (RISM T 459 und T 460) 184

Uhlig (Ulich, Ulick), August (nachweisbar um 1730/40)

Salve Regina (Inv. 218; verschollen) 144

Urio, Francesco Antonio (1631/2?–1719)

Beatus vir (Ps. 111; Inv. 219, Mus. 2141-D-1) 144

Salmi concertati (Bologna 1697; RISM U 107) 144

Utendal, Alexander (1530/40–1581)

Inclina domine aurem tuam 105

Miserere mei deus 105

Plangent eum quasi unigenitum 105

Vaet, Jacob (um 1529–1567)

Assumens Jesus Petrum 104

Heu mihi domine 104

Misit Herodes rex manus 104

Rex Babylonis venit ad lacum 104

Vignati, Giuseppe (gest. 1768)

Salve Regina (Inv. 220, Mus. 2246-D-1) 144

Vil(l)icus, Balthasar (1. Hälfte des 18. Jhs.)

Bieblicher Ehren Klang ... Opus Tertium (RISM V 1573) 145, 148

Miserere (Ps. 50; Inv. 221a, Mus. 2820-D-1) 145

Salve Regina (Inv. 221, Mus. 2820-E-1) 144, 145 (Nb.)

Salve Regina (Inv. 221b, Mus. 2820-E-2 und E-2a) 145

Sub tuum praesidium (Inv. 221c, Mus. 2820-E-3) 145

Vivaldi, Antonio (1678–1741)

Concerto per l'Orchestra di Dresda (RV 577) 203

In turbato mare irato (RV 627; Inv. 223, Mus. 2389-E-2) 145

Magnificat g-Moll (RV 610) 145

Sum in medio tempestatum (RV 632; Inv. 224, Mus. 2389-E-1) 145, 146 (Abb.), 147

Wen(t)zel, Nikolas Franz Xaver (um 1643–1722)

Requiem et Agnus (Inv. 225; verschollen) 147

Werner, Gregor Joseph (1693–1766)

Benedictus Dominus Deus Israel (Inv. 226; verschollen) 147

Zach, Jan (1699–1773)

Salve Regina (Inv. 277; verschollen) 147

Zeiler, Gallus (1705–1755)

Alma Redemptoris Mater (4 Vertonungen; Inv. 228–231, Mus. 3158-E-1, E-2 bis E-5) 147

Ave Regina coelorum (4 Vertonungen; Inv. 232–235, Mus. 3158-E-1, E-7 bis E-10) 147

Regina coeli laetare (4 Vertonungen; Inv. 236–239, Mus. 3158-E-1, E-11 bis E-14) 147, 148 (Nb.)

Salve Regina (4 Vertonungen in Mus. 3158-E-1, 2 Vertonungen im Inv. verzeichnet, Inv. 240, 241, Mus. 3158-E-16, 1 und E-16, 2) 147

Zelenka, Jan Dismas (1679–1745)*Hymnen:*

Ave maris stella (Z 110, Mus. 2358-E-502) 88

Creator alme siderum (Z 111, Mus. 2358-E-26, 1) 77

Crudelis Herodes (Z 112, Mus. 2358-E-26, 2) 90

Deus tuorum militum (Z 111, Mus. 2358-E-26, 1) 77

Deus tuorum militum (Z 113, Mus. 2358-E-33, 3) 88

Exsultet orbis gaudiis (Z 111, Mus. 2358-E-26, 1) 77

Exsultet orbis gaudiis (Z 114, Mus. 2358-E-30, 2) 92

Iste confessor (Z 117, Mus. 2358-E-33, 1) 88

Jam sol recessit (Z 115, Mus. 2358-E-29) 88

Jesu corona virginum (Z 116, Mus. 2358-E-28, 2) 92

Jesu Redemptor omnium (Z 111, Mus. 2358-E-26, 1) 77

Salutis humanae sator (Z 111, Mus. 2358-E-26, 1) 77

Ut queant laxis (Z 118, Mus. 2358-E-30, 1) 88

Veni Creator Spiritus (Z 119, Mus. 2358-E-28, 1) 88

Veni Creator Spiritus (Z 120, Mus. 2358-E-33, 2) 88

Instrumentalwerke:

Capriccio D-Dur (Z 182, Mus. 2358-N-3) 58, 70

Capriccio G-Dur (Z 183, Mus. 2358-N-12) 58, 70

Capriccio F-Dur (Z 184, Mus. 2358-N-5) 58, 70

Capriccio A-Dur (Z 185, Mus. 2358-N-4) 58, 70

Capriccio G-Dur (Z 190, Mus. 2358-N-2) 74, 80, 89

Concerto a 8 concertanti (Z 186, Mus. 2358-O-1) 74

Hypocondrie a 7 concertanti (Z 187, Mus. 2358-N-11) 74

Ouverture a 7 concertanti (Z 188, Mus. 2358-N-6) 74

Sinfonia a 8 concertanti (Z 189, Mus. 2358-N-9) 74

6 Triosonaten (Z 181, Mus. 2358-Q-1) 53, 57, 62, 71

Litaneien:

Litaniae Lauretanae (Wien 1718; Z 149, Mus. 2358-D-53) 70

Litaniae Lauretanae („Kruppnensis“; Z 150, Mus. 2358-D-54) 77

Litaniae Lauretanae („Consolatrix afflictorum“; Z 151, Mus. 2358-D-51) 93

Litaniae Lauretanae („Salus infirmorum“; Z 152, Mus. 2358-D-52 und Quelle in I-Mc) 64, 93 f., 138

Litaniae de Venerabili Sacramento (Z 147, Mus. 2358-D-55) 81

Litaniae de Venerabili Sacramento (Z 148, Mus. 2358-D-56) 89

Litaniae Xaverianae (Z 154, Mus. 2358-D-57) 74, 76

Litaniae Xaverianae (Z 155, Mus. 2358-D-59) 81

Litaniae Xaverianae (Z 156, Mus. 2358-D-58) 74, 89

Marianische Antiphonen:

Alma Redemptoris Mater (Z 123, Mus. 2358-E-3) 88

Alma Redemptoris Mater (Z 124, Mus. 2358-E-5) 88

Alma Redemptoris Mater (Z 125, Mus. 2358-E-4) 92

Alma Redemptoris Mater (Z 126, Mus. 2358-E-2) 89

Alma Redemptoris Mater (Z 127, Mus. 2358-E-6) 88

Ave Regina coelorum (6 Vertonungen, Z 128, Mus. 2358-E-20) 93

Regina coeli laetare (3 Vertonungen, Z 129, Mus. 2358-E-16) 92

Regina coeli laetare (Z 130, Mus. 2358-E-18) 83

Regina coeli laetare (Z 133, Mus. 2358-E-17) 92

Regina coeli laetare (Z 134, Mus. 2358-E-19) 88

Salve Regina (Z 135, Mus. 2358-E-8) 89

Salve Regina (Z 136, Mus. 2358-E-14, 2) 88

Salve Regina (Z 139, Mus. 2358-E-10) 77

Salve Regina (Z 140, Mus. 2358-E-14, 1) 88

Salve Regina (Z 204, Mus. 2358-E-9) 89

Messen, Requiem:

Missa Charitatis (Z 10, Mus. 2358-D-23) 81, 150, 182 (Nb.), 191 f.

– Circumcisionis (Z 11, Mus. 2358-D-24) 60, 83, 151, 191 f.

– Corporis Domini (Z 3, Mus. 2358-D-10) 70 f., 150 f., 190

– Corporis Dominici (Z 9, Quellen in Berlin) 81, 181

– Dei Filii (Z 20, Mus. 2358-D-15) 62, 93 f., 192 f.

– Dei Patris (Z 19, Mus. 2358-D-11) 62–64, 94, 192

– Divi Xaverii (Z 12, Mus. 2358-D-26) 89, 151, 163, 185, 191 f.

– Eucharistica (Z 15, Mus. 2358-D-27) 60, 92, 152, 182 (Nb.), 192 f.

– Fidei (Z 6, Mus. 2358-D-14) 78, 149 f., 192 f.

- Gratias agimus tibi (Z 13, Mus. 2358-D-21) 60, 89, 151, 191-193
- Judica me (Gloria; Z 2, Mus. 2358-D-34,1) 69, 75, 192 f., 200, 202
- Nativitatis (Z 8, Mus. 2358-D-20) 60, 80, 82, 150, 191 f.
- Omnium Sanctorum (Z 21, Mus. 2358-D-9) 62, 93, 181, 187, 192
- Paschalis (Z 7, Mus. 2358-D-19) 78, 150, 191 f.
- Purificationis (Z 16, Mus. 2358-D-22) 54, 90, 152 f., 170, 192
- Sanctae Caeciliae (Z 1, Mus. 2358-D-7a und D-8) 40, 55 f., 58, 68 f., 151, 192, 200
- Sancti Josephi (Z 14, Mus. 2358-D-43) 90, 91 (Abb.), 152, 192
- Sancti Spiritus (Z 4, Mus. 2358-D-18) 74, 150, 181, 192
- Sanctissimae Trinitatis (Z 17, Mus. 2358-D-31) 61 f., 93, 124, 152, 192
- Sancti Xaverii siehe Divi Xaverii
- Spei (Z 5, verschollen) 77, 149 f.
- Theophorica (Z 241, verschollen) 150
- votiva (Z 18, Mus. 2358-D-33) 62, 93, 153, 177, 179, 192
- „Missae ultimae“ (Z 19-21) 62, 93 f.
- Requiem für August den Starken (Z 46, Mus. 2358-D-81) 60, 89 f., 198
- Messenteile:*
- Christe eleison (Z 29, Mus. 2358-D-79) 94
- Kyrie (Z 27, Mus. 2358-D-32, D-32a) 77
- Kyrie (verschollen) zu Caldaras Missa Divi Xaverii 151, 163
- Kyrie (verschollen) zu Caldaras Missa Intende in Adjutorium meum 151, 163
- Kyrie, Sanctus und Agnus Dei (Z 26, Mus. 2358-D-35) 69
- Gloria (Z 30, Mus. 2358-D-34a; siehe auch Missa Judica me) 69, 75
- Credo (Z 31, Mus. 2170-D-7) 87, 150, 163
- Credo a due cori (Z 32, Mus. 2358-D-30) 87
- Sanctus (Z 35, Mus. 2358-D-32b) 77
- Sanctus (Z 36, Mus. 2358-D-38) 87, 97, 99
- Benedictus (in Poppes Messe Nr. 58, Mus. 3610-D-1) 187
- Benedictus und Osanna II (in der Messe Mus. 2500-D-1 von Pisani) 186 f.
- Sanctus und Agnus Dei (Z 202, Mus. 2358-D-17) 87
- Sanctus und Agnus Dei (Z 34, Mus. 2358-D-37) 87, 99
- Agnus Dei (Z 37, Mus. 2358-D-13) 73
- Agnus Dei (Z 38, Mus. 2358-D-16) 78
- „Motetti“:
- Angelus Domini (Z 161, Mus. 2358-E-39 und E-39a) 77, 138
- Ave Deus recondite (Inv. 287) 138
- Gaude laetare (Z 168, Mus. 2358-E-35) 90
- O magnum mysterium (Z 171, Mus. 2358-E-501) 88, 138
- Proh! quos criminis in clementia (Z 172, Mus. 2358-E-34) 92, 138
- Oratorien, Sepulcrum-Sacrum-Musiken, Melodrama, Serenata:*
- Attendite et videte (Z 59, Mus. 2358-D-77) 69
- Deus Dux (Z 60, Mus. 2358-D-76) 70
- Gesù al Calvario (Z 62, Mus. 2358-D-1) 61, 93
- Il Serpente del bronzo (Z 61, Mus. 2358-D-74) 89
- Immisit Dominus pestilentiam (Z 58, Mus. 2358-D-75) 57 (Nb.), 58, 68, 131
- I penitenti al sepolcro (Z 63, Mus. 2358-D-73) 61, 93
- Melodrama di Sancto Wenceslao („Sub olea pacis“; Z 175, Mus. 2358-D-2) 73 f., 88, 92, 138
- Serenata („Questa che il sol produsse“; Z 177, Mus. 2358-G-1) 61, 93
- Psalmen und Magnificat:*
- Beati omnes (Ps. 127; Z 94, Mus. 2358-D-61,20) 87
- Beatus vir (Ps. 111; Z 75, Mus. 2358-D-61,10) 77
- Beatus vir (Ps. 111; Z 76, Mus. 2358-D-61,2) 78
- Confitebor (Ps. 110; Z 72, Mus. 2358-D-61,9) 77
- Confitebor (Ps. 110; Z 70, Mus. 2358-D-61,16) 87
- Confitebor (Ps. 110; Z 73, Mus. 2358-D-65) 87
- Confitebor (Ps. 110; Z 71, Mus. 2358-D-66) 89
- Confitebor ... Angelorum (Ps. 137; Z 100, Mus. 2358-D-61,21) 87
- Credidi (Ps. 115; Z 85, Mus. 2358-D-61,7) 87
- De profundis (Ps. 129; Z 50 und Z 97, Mus. 2358-D-61,14) 75
- De profundis (Ps. 129; Z 96, Mus. 2358-D-61,15) 87
- De profundis (Ps. 129; Z 95, Mus. 2358-D-68) 83
- Dixit Dominus (Ps. 109; Z 66, Mus. 2358-D-61,8) 87
- Dixit Dominus (Ps. 109; Z 68, Mus. 2358-D-61,1) 78, 130
- Dixit Dominus (Ps. 109; Z 67, Mus. 2358-D-64) 87
- Domine probasti me (Ps. 138; Z 101, Mus. 2358-D-61,23) 88
- Ecce nunc benedicite (Ps. 133; Z 99, Mus. 2358-D-70) 94, 130
- In convertendo Dominus (Ps. 125; Z 91, Mus. 2358-D-61,18) 87
- In exitu Israel (Ps. 113; Z 83, Mus. 2358-D-61,12) 87
- In exitu Israel (Ps. 113; Z 84, Mus. 2358-D-61,17) 87
- Laetatus sum (Ps. 121; Z 88, Mus. 2358-D-61,3) 87
- Lauda Jerusalem (Ps. 147; Z 104, Mus. 2358-D-61,5) 80
- Lauda Jerusalem (Ps. 147; Z 102, Mus. 2358-D-71) 88
- Laude Dominum (Ps. 116; Z 87, Mus. 2358-D-61,19) 87
- Laude pueri (Ps. 112; Z 82, Mus. 2358-D-61,11) 87
- Laude pueri (Ps. 112; Z 81, Mus. 2358-D-67) 92, 200
- Magnificat C-Dur (Z 107, Mus. 2358-D-61,6) 87, 181
- Magnificat D-Dur (Z 108, Mus. 2358-D-61,13) 78, 130, 181
- Memento Domine David (Ps. 131; Z 98, Mus. 2358-D-61,22) 87
- Miserere (Ps. 50; Z 56, Mus. 2358-D-504) 71, 173
- Miserere (Ps. 50; Z 57, Mus. 2358-D-62, Mus. 2358-D-62a) 62, 93, 173
- Nisi Dominus (Ps. 126; Z 92, Mus. 2358-D-61,4) 87
- Varia:*
- Alcune Arie (8 italienische Arien nach Operntexten; Z 176, Mus. 2358-I-1) 90, 92
- Asperges me (4 Vertonungen; Z 163, Mus. 2358-E-25) 88
- Barbara, dira, effera (Z 164, Mus. 2358-E-36) 92
- Benedictus sit Deus Pater (Offertorium, Z 207, Mus. 2358-E-41) 92 f.
- Collectaneorum Musicorum libri quatuor (Original: Mus. 1-B-98, Abschrift: Mus. 1-B-98a) 70, 95, 149 f., 154 f.
- Currite ad aras (Offertorium, Z 166, Mus. 2358-E-40) 70
- Da pacem Domine (Z 167, Mus. 2358-E-42) 94
- Haec dies (Z 169, Mus. 2358-E-21) 92
- Haec dies (Z 170, Mus. 2358-E-22) 88
- Jesuitisches Schuldrama (Z Anhang 2, verschollen) 68
- Kollektaneen siehe Collectaneorum ...
- Lamentationes Jeremiae Prophetarum (Z 53, Mus. 2358-D-3) 35, 71, 173
- Lamentationes Jeremiae Prophetarum („a voce sola“; Z 54, Mus. 2358-D-49) 73
- Namensliste (Mus. 2358-E-1) 101, 102 (Abb.), 103
- Officium Defunctorum (Z 47, Mus. 2358-D-6 und D-46) 60, 90, 95
- Qui nihil sortis felicit videt (Z 211, Mus. 2358-E-37) 92
- Responsoria pro Hebdomada Sancta (Z 55, Mus. 2358-D-5) 73, 77, 95, 110
- Sollicitus fossor (Z 209, Mus. 2358-E-38) 92
- Statio quadruplex pro Processione Theophorica (Z 158, Mus. 2358-D-500) 68
- Sub tuum praesidium (10 Vertonungen; Z 157, D-ddr Bds Mus. ms. autogr. Zelenka I) 64, 92
- Te Deum (Z 145, Mus. 2358-D-47) 88
- Te Deum a due cori (Z 146, Mus. 2358-D-48) 90
- Veni Sancte Spiritus (Z 210, Mus. 2358-E-24) 93