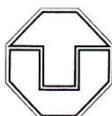


Musiker-Migration und Musik-Transfer zwischen Böhmen und Sachsen im 18. Jahrhundert

Bericht über das Internationale Symposium
vom 7. bis 9. November 2008

Herausgegeben von Hans-Günter Ottenberg und Reiner Zimmermann

Redaktion: Klaus Burmeister



Technische Universität Dresden
Philosophische Fakultät
Lehrstuhl Musikwissenschaft

1600 :  : 1800
Musikschätze aus Dresden

Inhalt

Zum vorliegenden Band	3
Programmflyer 2008	6
Grußwort des Schirmherrn	9
Grußwort des Veranstalters	10
Verzeichnis der mit Abkürzungen zitierten Literatur	12
Verzeichnis der benutzten Bibliothekssigel	14
Armin Schmid, Regensburg Johann Christoph Kridel (Rumburg 1672–1733) und seine Kantaten-Sammlung <i>Neu-eröffnetes Blumen-Gärtlein</i> (Bautzen 1706)	15
Michaela Freemanová, Prag Johann Adolf Hasse's oratorios in the Bohemian Lands	28
Klaus-Peter Koch, Bergisch Gladbach Böhmische Musiker waren im Sachsen des 18. Jahrhunderts nicht nur in Dresden. Anmerkungen zur böhmischen Musiker-Migration	39
Hrosvith Dahmen, Dresden Zur Prager-Dresdner Kirchenmusik unter besonderer Berücksichtigung der Messen von František Xaver Brixi	51
Marc Niubo, Prag The Italian Opera between Prague and Dresden in the Second Half of the Eighteenth Century	58
Daniela Philippi, Frankfurt/Main Zur Überlieferung der Werke Christoph Willibald Glucks in Böhmen, Mähren und Sachsen	74
Hans-Günter Ottenberg, Dresden Instrumentalwerke böhmischer Komponisten in der Dresdner Hofmusik des 18. Jahrhunderts – Repertoireschwerpunkte, Stilistik, Überlieferungswege, Aufführungspraxis	83
Jiří Mikuláš, Prag Der Prager Komponist Vinzenz Maschek (1755–1831) und Sachsen	103
Undine Wagner, Chemnitz Böhmen – Polen – Sachsen – Preußen. Franz Benda und seine Beziehungen zu Mitgliedern der Dresdner Hofkapelle	110
Roland Bienert, Berlin In der Ferne heimatverbunden? Die böhmischen Quellen zu Antonio Rosettis Kirchenmusik	126

Zum vorliegenden Band

Zu den interessantesten Fragen der Musikgeschichtsschreibung zählen solche nach dem kulturellen Austausch über politische, konfessionelle, Zoll- und Währungsgrenzen hinweg. Insbesondere zwischen Böhmen und Sachsen bestanden im 18. Jahrhundert vielfältige musikkulturelle Verbindungen. Es nahm daher nicht wunder, dass unzählige Musiker im 18. Jahrhundert und auch später Böhmen verließen, um vor allem in europäischen Hofkapellen und anderen Institutionen ihr berufliches Fortkommen zu finden. Dafür stehen u. a. die Namen Stamitz in Mannheim, Wranitzky in Wien, Reicha in Paris, Benda in Berlin und Zelenka in Dresden. Und mit den Musikern gelangten auch ihre Kompositionen, ihre musikalischen Idiome und ihre Spieltechniken in die neuen Wirkungsorte.

Bezogen auf den sächsischen Raum und den gewählten Zeitraum 18. Jahrhundert wurden solche musikkulturellen Beziehungen von der Forschung erst in Ansätzen untersucht. Um hier Abhilfe zu schaffen, veranstaltete das Institut zur Erschließung und Erforschung der Alten Musik in Dresden (Musikschätze aus Dresden) e.V., seit 2007 An-Institut der Technischen Universität Dresden, gemeinsam mit dem Lehrstuhl Musikwissenschaft dieser Universität ein Internationales Symposium. Dieses fand unter dem Titel „Musikkulturelle Beziehungen zwischen Böhmen und Sachsen im 18. Jahrhundert: Musikermigration und Musikalientransfer“ vom 7. bis 9. November 2008 in Dresden statt. Schirmherr dieser vielbeachteten Tagung war der Botschafter a. D. Dr. Jiří Gruša (†), Direktor der Diplomatischen Akademie Wien. Fünfzehn Referenten aus Deutschland, Polen und Tschechien äußerten sich in ihren wissenschaftlichen Beiträgen zu Aspekten des Kulturtransfers und zu stilistischen Assimilationsprozessen im 18. Jahrhundert, zum Anteil böhmischer Komponisten an der Repertoirebildung in musikalischen Zentren wie Prag, Dresden und Warschau, aber auch zu Fragen der Gattungs- und Überlieferungsgeschichte.

Aus verschiedenen Gründen können in der vorliegenden Präsentation nicht alle damals gehaltenen Beiträge veröffentlicht werden. Die vorgelegten Texte vermitteln ein beeindruckendes Bild von der Vielgestaltigkeit der musikkulturellen Beziehungen zwischen Böhmen und Sachsen im Allgemeinen sowie Prag und Dresden und darüber hinaus im Besonderen. Dass sich diese Verbindungen keineswegs nur auf die Musikzentren selbst bezogen, sondern auch Orte wie Rumburg und Bautzen betrafen, verdeutlicht Armin Schmid (Regensburg) mit seinen biografischen und kompositionsgeschichtlichen Aussagen zum Organisten und Komponisten Johann Christoph Kridel (1672–1733). Jiří Mikuláš (Prag) geht der Frage nach, welche Spuren der Prager Komponist und Klaviervirtuose Vinzenz Maschek (1755–1831) in Sachsen hinterlassen hat. Klaus-Peter Koch (Bergisch Gladbach) weist nach, dass böhmische Musiker nicht nur in Dresden, sondern in weiten Teilen Sachsens tätig waren. Dass böhmische Musikerfamilien oftmals die musikalischen Hofhaltungen dominierten, demonstriert Undine Wagner (Chemnitz) am Beispiel der Bendas. Diese auf den Leineweber und Tanzmusiker Hans Georg Benda (1686–1757) zurückgehende Familie hat in vier Generationen fast ein Dutzend

Musikern hervorgebracht. Michaela Freemanová (Prag) folgt der Rezeption Hessescher Oratorien in böhmischen Ländern.

Der europaweit gute Ruf der Dresdner Hofkapelle lockte vor allem im 18. Jahrhundert (aber auch später noch) böhmische Instrumentalisten in die Elbmetropole, wie Ortrun Landmann (Dresden) in einer materialreichen Studie nachweisen konnte. Ihr Beitrag findet Aufnahme in eine größere Arbeit „Böhmische Musiker in Dresden“, die von der inzwischen verstorbenen tschechischen Musikwissenschaftlerin Dr. Zdeňka Pilková begonnen wurde. Auch zwischen den Theatern und Kirchen in Prag und Dresden bestanden hinsichtlich ihres Organisationsgefüges, Repertoires und künstlerischen Personals vielfältige Parallelen und teilweise direkte Beziehungen, wie Marc Niubo (Prag) am Beispiel musikalischer Gattungen und Hrosvith Dahmen (Zwickau) anhand der Messen von Franz Xaver Brixl nachweisen.

Vor allem Überlieferungsaspekte werden in unserem Symposiumsbericht thematisiert. Daniela Philippi (Mainz/Prag) beschäftigt sich mit der einstigen Verbreitung der Werke Christoph Willibald Glucks in Böhmen und Sachsen. Gleiches unternimmt Roland Biener (Berlin) im Hinblick auf die böhmischen Quellen von Antonio Rosetti, dem als Anton Rösler in Leitmeritz geborenen Zeitgenossen Mozarts. Hans-Günter Ottenberg (Dresden) diskutiert in seinem Beitrag funktionale und überlieferungsgeschichtliche Aspekte von Instrumentalwerken böhmischer Komponisten, die sich heute im Bestand der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden befinden und größtenteils noch ihrer Entdeckung harren.

Immer wieder werden in den Beiträgen die hohe Musikalität böhmischer Musiker sowie ihre kompositorische Produktivität hervorgehoben. Auf diese Weise bestätigt sich ein weiteres Mal die damals weit verbreitete Auffassung von Böhmen als der „Pflanzschule der europäischen Musik“. So argumentierte der englische Musikgelehrte Charles Burney, „dass die Böhmen unter allen Nationen in Deutschland, ja vielleicht in ganz Europa am meisten musikalisch wären.[...]“

Wir erhoffen uns von der Präsentation der Referate unserer Tagung eine Belebung der Diskussion um „das Böhmische“ und das „Sächsische“ in der Musik des 18. Jahrhunderts, wissend, dass hier keine kompositionstechnischen und stilistischen Kategorien gemeint sind, sondern zuvorderst regionale und musikkulturelle Parameter. Deren Erhellung kann dazu beitragen, das Woher und Wohin – etwa der Musikstädte Prag und Dresden – schärfer zu konturieren. Es dürfte auch im Interesse der zahlreichen Dresdner und Prager Musikfreunde und ihrer Gäste aus nah und fern sein, sich über die musikalischen Wurzeln ihrer Städte zu informieren.

Anregen soll unsere Präsentation jedoch auch den Ausbau kooperativer Beziehungen zwischen der Dresdner Musikwissenschaft und der universitären Musikwissenschaft in Prag, nicht zuletzt, weil die Universitäts-Bibliotheken in Prag und Dresden über ein enormes Potenzial an Quellen und zeitgeschichtlichen Dokumenten bereit verfügen. Auch der Aufbau eines Forschungs-, Dokumentations- und Informationszentrums für Alte Musik in Dresden gewinnt durch die Erkenntnisse der Tagung neue Impulse. Nicht zuletzt geben die überlieferungsgeschichtlichen Beiträge Anstoß für neue Noteneditio-

nen, etwa innerhalb der Reihen „Musica Bohemica“ und „Denkmäler der Tonkunst in Dresden“. Alles in allem wünschen wir uns eine verstärkte Aufführung der Werke böhmischer und sächsischer Komponisten in Oper und Konzert, nimmt doch der vorliegende virtuelle Tagungsband auf zahlreiche Einzelwerke Bezug, Werke, die eine unausgeschöpfte kompositorische Tradition darstellen.

Hans-Günter Ottenberg

Danksagung

Der Dank der Organisatoren des Symposiums geht an die Förderer der Veranstaltung:

den Deutsch-Tschechischen Zukunftsfonds, Prag,

das Sächsische Staatsministerium für Wissenschaft und Kunst

und die Gesellschaft der Freunde und Förderer der Technischen Universität Dresden,

an den Projektkoordinator Herrn Christian Zimmermann

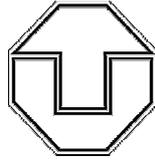
sowie an Herrn Klaus Burmeister, der dankenswerterweise die Redaktion der vorliegenden Veröffentlichung vorgenommen hat.

Allen Autoren, die zum Zustandekommen des vorliegenden Tagungsberichts beigetragen haben, danken wir für ihre Kooperationsbereitschaft und Geduld.

Reiner Zimmermann

für das Institut zur Erforschung und Erschließung der Alten Musik in Dresden

Mai 2012



**Technische Universität Dresden
Philosophische Fakultät
Lehrstuhl Musikwissenschaft**



Internationales Symposium

Musiker-Migration und Musik-Transfer zwischen Böhmen und Sachsen im 18. Jahrhundert

Schirmherr
Botschafter a. D. Dr. Jiří Gruša
Direktor der Diplomatischen Akademie Wien

**Dresden, 7. 11. – 9. 11. 2008
Blockhaus am Neustädter Markt 19,
01097 Dresden
Konferenzraum Zwischengeschoss**

Freitag, 7. 11. 2008

Bis 13 Uhr Anreise, Unterkunft: Gästehaus der TU Dresden, 01217 Dresden, Am Weberplatz

14.00 Uhr Begrüßung und Grußworte

Schirmherr Dr. Jiří Gruša , Botschafter a. D.

Prof. Dr. Bruno Klein, Studiendekan der Philosophischen Fakultät der TU Dresden,

Dr. Reiner Zimmermann, An-Institut Musikschätze aus Dresden

Tagungsleitung: Prof. Dr. H.-G. Ottenberg

14.30 Uhr Dr. Ortrun Landmann (Dresden): Böhmisches Musiker in der Dresdner Hofkapelle

15.00 Uhr Dr. Armin Schmid (Regensburg): Zwischen Rumburg und Bautzen: Anmerkungen zu Johann Christoph Kridel (1672-1733)

16.00 Uhr Dr. Václav Kapsa (Prag):

Reichenauer, Postel, Möser, Jiránek... Morzinische Musiker und deren Musik als eine weitere Beziehungslinie zwischen Prag und Dresden

16.30 Uhr Dr. Michaela Freemanová (Prag):

Johann Adolf Hasses oratorios, performed in the Bohemian Lands

19.30 Uhr Konzert Annenkirche Dresden, Werke von Vivaldi, Albinoni, B. Marcello, Collegium 1704

Sonntag, 8. 11. 2008

Tagungsleitung: Prof. Dr. T. Volek

09.00 Uhr Prof. Dr. Klaus-Peter Koch (Bergisch Gladbach):

Böhmische Musiker waren im Sachsen des 18. Jahrhunderts nicht nur in Dresden. Anmerkungen zur böhmischen Musiker-Migration

09.30 Dr. Hrosvith Dahmen (Dresden):

Zur Prager-Dresdner Kirchenmusik unter besonderer Berücksichtigung der Messen von F. X. Brixi

10.00 Dr. Marc Niubo (Prag):

Opera between Prague and Dresden

11.00 Uhr Prof. Dr. Daniela Philippi (Mainz/Prag): Zur unterschiedlichen Überlieferungssituation der Werke Christoph Willibald Glucks in Böhmen und Sachsen

11.30 Uhr Dr. Milada Jonasová (Prag):

W. A. Mozarts *Così fan tutte*: Prag und Dresden 1791

Tagungsleitung: Prof. Dr. K.-P. Koch

14.00 Uhr Prof. Dr. Hans-Günter Ottenberg (Dresden):

Instrumentalwerke böhmischer Komponisten in der Dresdner Hofmusik des 18. Jahrhunderts – Funktionale und rezeptionsgeschichtliche Aspekte

14.30 Uhr Dr. Jiří Mikuláš (Prag):

Der Prager Komponist Vinzenz Maschek (1755-1831) und Sachsen

15.00 Uhr Prof. Dr. Tomislav Volek (Prag):

Die Mannfeldschen und die Thunschen Hornisten

16.00 Uhr Dr. Undine Wagner (Chemnitz): Böhmen – Polen – Sachsen – Preußen. Franz Benda und seine Beziehungen zu Mitgliedern der Dresdner Hofkapelle

16.30 Uhr Prof. Dr. Alina Zórawska-Witkowska (Warschau): Tschechische Musiker in Warschau im 18. Jahrhundert

17.00 Uhr Roland Biener, M.A. (Berlin):

In der Ferne heimatverbunden? Antonio Rosetti und die böhmischen Quellen

20.00 Uhr Geselliger Abend im Gästehaus der TU Dresden, Restaurant

Hinweis: Am 15. November, 19.00 Uhr, findet in der Allerheiligen-Basilika von Česká Lípa ein weiteres Konzert mit thematischem Bezug zum Symposium statt: Es erklingt das Oratorium „I penitenti al sepolcro del Renditore“, ZWV 63, 1736, von Jan Dismas Zelenka, Ausführende: „Collegium 1704“.

Für Mitwirkende am Symposium stehen Freikarten zur Verfügung.

Änderungen vorbehalten

Organisationsbüro des Symposions

Sebastian Biesold; Lars Klünder; Rita Sosedow;
Phillip Schmidt
Institut für Kunst- und Musikwissenschaft der TU Dresden

Projektträger

TU Dresden, Lehrstuhl Musikwissenschaft in Zusammenarbeit mit dem An-Institut zur Erforschung und Erschließung der Alten Musik in Dresden e. V. sowie der Philosophischen Fakultät der Karls-Universität Prag

Förderer

Deutsch-Tschechischer Zukunftsfonds, Prag Sächsisches Staatsministerium für Wissenschaft und Kunst
Gesellschaft der Freunde und Förderer der Technischen Universität Dresden

Projektkoordination

Christian Zimmermann

Kontakt

Technische Universität Dresden
Institut für Kunst- und Musikwissenschaft
D-01062 Dresden

Telefon: 0049-(0)351-463 35714

Telefax: 0049-(0)351-463 35701

e-Mail: Barbara.Templin@tu-dresden.de

An-Institut der TU Dresden zur Erforschung und Erschließung der Alten Musik in Dresden e. V., D-01097 Dresden

e-Mail: info@musikschaetze-dresden.de

web.-Adresse: www.musikschaetze-dresden.de

Grußwort des Schirmherrn

Der Weg von Prag nach Dresden ist für Künstler nie sehr weit gewesen, gewiss aber länger als heute, wo eine neue Autobahn die Distanz auf 1 ½ Stunden schrumpfen lässt. Jedoch zu Fuß oder in einer Kutsche war die Strecke nicht unüberwindlich. Weshalb aber so viele böhmische Musiker, gut ausgebildete, ausgerechnet den Weg nach Dresden suchten, hing mit dem guten Ruf und dem guten Klang der Dresdner Hofkapelle zu Beginn des 18. Jahrhunderts zusammen, der auch bis Prag gedrungen war. Andere Musiker zogen weiter, bis nach Mannheim, Berlin, Paris oder London und fanden dort ihr Auskommen und ihre Anerkennung.

Wenn heute in einem Symposium „Musiker-Migration und Musik-Transfer zwischen Böhmen und Sachsen im 18. Jahrhundert“ die Wege dieser böhmischen Musiker und ihre Wirkungsweise näher beleuchtet werden, so schließt diese Tagung nur an das seit dem Mittelalter gute Verhältnis zwischen Künstlern aus verschiedenen Nationen an. Erst der Nationalismus des 19. Jahrhunderts und der verheerende Chauvinismus des 20. Jahrhunderts haben Misstrauen und Vorurteile unter den Nachbarn gesät. Es ist unter anderem Aufgabe einer seriösen Wissenschaft, vorurteilsfrei die Leistungen aller zu betrachten und auch dadurch einen Beitrag zur Verständigung unter den Nachbarn zu leisten.

Gerade die Musik als eine universelle Sprache bedarf ständiger Anregungen aus vielerlei Richtungen. Die Dresdner Musikkultur war seit der Gründung der Hofkapelle im Jahre 1548 immer offen für das, was sich in Europa auf musikalischem Gebiet an Neuem entwickelte. Die Beziehungen zu Italien, speziell zu Venedig, waren seit Heinrich Schütz' mehrfachen Besuchen sehr eng und fruchtbringend. Aber die Dresdner Musikkultur nahm nicht nur Eindrücke von außen auf, sondern gab sie auch weiter, so in Gestalt von Schütz oder Johann Gottlieb Naumann nach Kopenhagen oder Stockholm.

Mich als gebürtigen Prager erfüllt es mit Freude, dass so viele Kollegen aus meiner Heimatstadt mit neuen Erkenntnissen über das Wirken böhmischer Musiker an diesem Kolloquium teilnehmen. Ich habe gern die Schirmherrschaft über die Veranstaltung übernommen und wünsche ihr nicht nur einen erfolgreichen Verlauf, sondern auch einen Mehrwert an wissenschaftlichen Erkenntnissen, die das Verständnis zwischen den Böhmen und den Sachsen befördern hilft.

Dr. Jiří Gruša

Direktor der Diplomatischen Akademie Wien und Botschafter a. D.

Grußwort des Veranstalters

Ich begrüße Sie namens des Mitveranstalters dieses Symposiums, des An-Instituts zur Erforschung und Erschließung der Alten Musik in Dresden, ganz herzlich hier im Blockhaus, dem Sitz der Sächsischen Akademie der Künste, der Sächsischen Akademie der Wissenschaften sowie der Landesstiftung Natur und Umwelt. Dies ist ein friedlicher Ort, war dies doch früher der Sitz des Sächsischen Generalstabes. Können Sie sich bei der geringen Größe des Hauses (im Gegensatz zum ehemaligen österreichischen Kriegsministerium auf der Ringstraße in Wien oder dem ehemaligen Reichsluftfahrtministerium, heute Bundesfinanzministerium, in Berlin), vorstellen, was für ein friedliches Völkchen die Sachsen waren und sind?

Weshalb Musiker aus Böhmen nach dem Westen gewandert sind? Zu DDR-Zeit hätte man da eine einleuchtende Erklärung gehabt, aber es geht ja ums 18. Jahrhundert. Ich bin sicher, die Damen und Herren werden in ihren Referaten Antworten darauf geben.

Ich erinnere aber daran, dass schon vor Beginn des 19. Jahrhunderts in echt musikalisch-satztechnischer Weise eine Gegenbewegung einsetzte: Maler aus Sachsen zogen nach Böhmen. Unter ihnen Johann Alexander Thiele, Adrian Zingg und der Landschaftsmaler, Akademieprofessor und Grafiker Ludwig Richter, der zwischen 1827 und 1875 zwanzig Reisen nach Böhmen unternahm. Fragen wir uns also, was Künstler bewegte, auf Reisen zu gehen, dann ist immer nach der Motivation zu fragen, und die lautet in diesem Falle: Die Landschaft suchen, die es abzubilden galt, denn der Endzweck der Kunst (hier der bildenden Kunst) sollte es sein, nach einem Wort Ludwigs Richters, – „zu rühren – die Seele des Zuschauers in einen angenehm fühlenden Zustand zu versetzen“. Das konnten zu damaliger Zeit entweder durch die Ideallandschaften eines Claude Lorraine oder die monumentalen Bildgebirge eines Clausen Dahl oder die symbolträchtigen Landschaften eines Caspar David Friedrich sein – die Voraussetzung war in jedem Falle die direkte Anschauung der Natur. Richter hat von seinen Reisen viele Skizzen mitgebracht, die ihm später Inspiration für Gemälde oder Grafiken gaben. Doch der Zweck der Musik ist nicht weit von der Forderung Richters entfernt: auch die Musik sollte rühren und die Seele des Zuhörers in einen angenehmen Zustand versetzen. Glücklicherweise, wer das von sich sagen kann.

So wie Richter in Böhmen und anderswo (denn er reiste viel) Anregungen aller Art empfing, so trafen die böhmischen Musiker in ihren neuen Gastländern auf eine ausgeprägte Musikkultur, der sie ihr eigenes musikalisches Wissen und Empfinden hinzufügten. Dass daraus unverwechselbare neue Klänge entstanden, ist gewiss.

Dieses Symposium soll unser Wissen über das Miteinander verschiedener kultureller Sphären am Beispiel des böhmisch-sächsischen Musiktransfers erweitern. Nur der Blick über den Gartenzaun hilft Verständnis für den Nachbarn zu entwickeln. Vielleicht gelingt es uns, den Weg über solche nachbarliche Kulturbeziehungen weiter auszuschreiten und andere Musik- und Musiker-Transfers zu beleuchten.

Ich danke allen, die an der Verwirklichung dieses Projekts ihren Anteil haben:
TU Dresden, Lehrstuhl für Musikwissenschaften, Prof. Dr. Hans-Günter Ottenberg für die wissenschaftliche Vorbereitung und den Kontakt zu den Referenten, Lars Klünder, Christian Zimmermann für die organisatorische Vorbereitung, Dank dem Deutsch-Tschechischen Zukunftsfonds und dem SMWK für ihre finanzielle Unterstützung sowie der Gesellschaft der Freunde und Förderer der TU Dresden, ferner dem Freistaat Sachsen für die Bereitstellung des Tagungsraumes.

Dr. Reiner Zimmermann

Institut zur Erforschung und Erschließung der Alten Musik in Dresden e. V. –

An-Institut der Technischen Universität Dresden

Verzeichnis der mit Abkürzungen zitierten Literatur

- AmZ *Allgemeine musikalische Zeitung* 1–50 (Leipzig 1798–1848); Reprint: Hildesheim, New York u. a. 1964
- Breitkopf-Catalog (1762-1787) *The Breitkopf Thematic Catalogue. The Six Parts and Sixteen Supplements 1762-1787*, ed. by Barry S. Brook, New York 1966
- DLABACŽ Gottfried Johann Dlabacž: *Allgemeines historisches Künstler=Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, 3 Bde., Prag 1815, Reprint, Hildesheim u. a. 1998
- EitnerQ Robert Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, 10 Bde., Leipzig, 1900–1904
- FECHNER 1999 Manfred Fechner, *Studien zur Dresdner Überlieferung von Instrumentalkonzerten deutscher Komponisten des 18. Jahrhunderts – Die Dresdner Konzert-Manuskripte von Georg Philipp Telemann, Johann David Heinichen, Johann Georg Pisendel, Johann Friedrich Fasch, Gottfried Heinrich Stölzel, Johann Joachim Quantz und Johann Gottlieb Graun. Untersuchungen an den Quellen und Thematischer Katalog (=Dresdner Studien zur Musikwissenschaft – Schriftenreihe der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ Dresden)*, Laaber 1999
- FétisB François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie generale de la musique*, 8 Bde., Brüssel 1837–1844, 2. Aufl. Paris 1873–1875
- FÜRSTENAU 1861 Moritz von Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, Bd. 1: *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, (Fotomechanischer Neudruck in einem Band mit FÜRSTENAU 1862. *Mit Nachwort, Berichtigungen, Registern und einem Verzeichnis der von Fürstenau verwendeten Literatur*, hrsg. von Wolfgang Reich, Leipzig 1971)
- FÜRSTENAU 1862 Moritz von Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, Bd. 2: *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, (Neudruck s. FÜRSTENAU 1861)
- FÜRSTENAU 1875 Moritz Fürstenau, *Die Theater in Dresden 1763–1777*, in: *Mittheilungen des Königlich Sächsischen Alterthumsvereins*, Heft 25, 1875
- GerberATL Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler*, 2 Bde., Leipzig 1790 und 1792; Reprint Graz 1976
- GerberNTL Ernst Ludwig Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, 2 Bde., Leipzig 1812 und 1814
- HILLER Johann Adam Hiller, *Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler neuerer Zeit*, Leipzig 1784. Reprint Leipzig 1975, mit Nachwort und Personenregister hrsg. von Bernd Baselt
- LANDMANN 1976 Ortrun Landmann, *Die Dresdner italienische Oper zwischen Hasse und Weber*, Ein Daten- und Quellenverzeichnis – Studien und Materialien zur Musikgeschichte Dresdens, Heft 2, Dresden 1976
- LANDMANN 1987 Ortrun Landmann, *Die italienische Oper in Dresden nach Johann Adolf Hasse – Entwicklungszüge 1765–1832*, in: *Die italienische Oper in Dresden von Johann Adolf Hasse bis Francesco Morlacchi* – (Schriftenreihe der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“), Sonderheft 11, Dresden 1987
- LANDMANN 1999 Ortrun Landmann, *Katalog der Dresdner Hasse-Handschriften – CD-ROM-Ausgabe mit Begleitband. Die handschriftlich überlieferten Kompositionen von Johann Adolf Hasse (1699–1783) in der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden*, hrsg. von der RISM-Arbeitsgruppe Deutschland e. V. und der SLUB Dresden, München 1999

- LANDMANN 2002 Ortrun Landmann: *Das Dresdner Opernarchiv in der Sächsischen Landes-, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden* (CD-ROM-Katalog mit Begleitband), München 2002
- Mendel-Reißmann Hermann Mendel, *August Reißmann, Musikalisches Conversations-Lexicon, 11 Bde., Berlin 1870–1878*
- MGG1 *Die Musik in Geschichte und Gegenwart – Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Friedrich Blume, 17 Bde., Kassel, Basel u. a., 1949–1986
- MGG2P *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil, 17 Bde., Kassel, Stuttgart u. a. 1994–2007
- MGG2S *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, 9 Bde., Kassel, Stuttgart u. a. 1994–1998
- MNV *Mitteilungen des Nordböhmischen Vereines für Heimatforschung und Wanderpflege* (vormals *Nordböhmischer Exkursions-Klub*), Leipa
- Mozart-Briefe *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen, Gesamtausgabe*, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, 7 Bde., Kassel u. a. 1962–1975; erweiterte Ausgabe hrsg. von Ulrich Konrad, Kassel u. a. 2005
- NGroveD (2001) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., ed. by Stanley Sadie, 29 Bde., London 2001
- RISM *Répertoire international des sources musicales. Internationales Quellenlexikon der Musik, Einzeldrucke vor 1800*, Kassel, Basel u. a. 1960 ff.
- RWV Sterling E. Murray, *The Music of Antonio Rosetti. A Thematic Catalog*, Warren, Mich., 1996
- SCHERING Arnold Schering, *Musikgeschichte Leipzigs in drei Bänden. Bd. 3: Das Zeitalter Johann Sebastian Bachs und Johann Adam Hillers (Von 1723 bis 1800)*, Leipzig 1941
- VOLLHARDT Reinhard Vollhardt, *Geschichte der Cantoren und Organisten von den Städten im Königreich Sachsen*, Berlin 1899. Reprint, hrsg. von Hans-Joachim Schulze, erg. und berichtigt von Eberhard Stimmel, Leipzig 1978
- WaltherL Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*, Leipzig 1732; Neudruck unter dem Titel *Musikalisches Lexikon und Musikalische Bibliothek*, hrsg. von Richard Schaal, Kassel 1953
- Zelenka-Studien I *Zelenka-Studien 1* [Bericht Zelenka-Konferenz Marburg 1991], hrsg. von Thomas Kohlhase unter Mitarbeit von Hubert Unverricht (= Musik des Ostens 14), Kassel u. a. 1993
- Zelenka-Studien II *Zelenka-Studien 2: Referate und Materialien der 2. Internationalen Fachkonferenz Jan Dismas Zelenka (Dresden und Prag 1995)*, zusammengestellt und redigiert von Wolfgang Reich, hrsg. von Günter Gattermann (= Deutsche Musik im Osten; 12), Sankt Augustin 1997

Verzeichnis der benutzten Bibliothekssigel
(gemäß RISM)

A-Wn	Wien, Österreichische Nationalbibliothek
B-Bc	Bruxelles, Conservatoire Royal de Musique, Bibliothèque
CZ-Bm	Brno, Moravské zemské muzeum, oddělení dějin hudby
CZ-CH	Cheb, Státní okresní archiv
CZ-LIT	Litoměřice, Státní oblastní archiv
CZ-MB	Mladá Boleslav, Státní okresní archiv
CZ-Pn	Praha, Knihovna Národního muzea
CZ-Pnm	Praha, Národní muzeum – České muzeum hudby, hudebně-historické oddělení
CZ-Pu	Praha, Národní knihovna České republiky (früher Universitní knihovna)
D-Dl	Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB)
D-HAmi	Halle (Saale), Martin-Luther-Universität, Institut für Musikwissenschaft, Bibliothek
D-Hs	Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky, Musikabteilung
D-LEsta	Leipzig, Sächsisches Staatsarchiv Leipzig
D-Rtt	Regensburg, Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek
D-SWl	Schwerin, Landesbibliothek mecklenburg-Vorpommern, Musiksammlung
F-Pn	Paris, Bibliothèque Nationale de France, Département de la musique
GB-Lbl	London, The British Library
I-Bc	Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale
I-Fc	Firenze, Conservatorio di Musica Luigi Cherubini, Biblioteca
I-Nc	Napoli, Conservatorio di Musica di S. Pietro a Majella, Biblioteca
I-Vcg	Venezia, Casa di Goldoni, Biblioteca
PL-Wu	Warszawa, Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie
S-Skma	Stockholm, Kungliga Musikaliska Akademiens Biblioteket

Armin Schmid, Regensburg

**Johann Christoph Kridel (Rumburg 1672–1733)
und seine Kantaten-Sammlung *Neu-eröffnetes Blumen-Gärtlein* (Bautzen 1706)**

Regional- und ortsgeschichtlicher Hintergrund

Von alters her haben Handelsverbindungen zwischen Norden und Süden (Bautzen, Görlitz, Zittau – Prag) sowie Westen und Osten (Dresden – Zittau) durch das Böhmisches Niederland [České Nizozemí] geführt. Bedingt durch dessen Grenzlage im sog. Schluckenauer Zipfel [Šluknovský výběžek] berührt und durchdrungen einander hier die benachbarten Kulturen von Böhmen, Sachsen und der Lausitz. Seit dem 13. Jahrhundert war diese Region von einer überwiegend deutschen Bevölkerung besiedelt und von verschiedenen Adelsfamilien beherrscht worden. Nach dem Sieg bei der Schlacht am Weißen Berg 1620 setzte die Habsburger Monarchie die beiden Prinzipien Absolutismus und Katholizismus auch in den Böhmisches Ländern durch und trieb nach dem Ende des Dreißigjährigen Krieges den wirtschaftlichen Wiederaufbau voran. Zum einen erhöhten die meisten Grundherren und Gutsverwalter rücksichtslos die Arbeitsbelastung für die weitgehend rechtlose untertänige Bevölkerung zur Aufbringung von Steuern und Abgaben. Zum anderen führten geistliche Ordensgemeinschaften, allen voran die Jesuiten, eine unduldsam voranschreitende Rekatholisierung durch. Allerdings konnten sich in der Nachbarschaft zu protestantischen Ländern die nichtkatholischen Bekenntnisse länger behaupten, wie im Falle des Böhmisches Niederlandes durch die Nähe zu Sachsen.

Zu Lebzeiten von Johann Christoph Kridel (1672–1733) kam es in einzelnen Teilen der Böhmisches Länder immer wieder zu Unruhen unter der bäuerlichen Bevölkerung und 1680 auch im Gebiet um seine Geburts- und Wirkungsstätte Rumburg [Rumburk] zu einem großen Aufstand, der grausam niedergeschlagen wurde. Außerdem wurde die Stadt 1681 von einer Pestepidemie und 1724 sowie 1726 von verheerenden Feuersbrünsten heimgesucht. 1681 musste der bisherige Inhaber die Herrschaft Rumburg an Fürst Anton Florian von Liechtenstein (1656–1721, Regnum 1718–1721) verkaufen, die dann bis 1923 im Besitz seiner Familie blieb. Dieser Fürst bekleidete am Kaiserhof in Wien höchste Ämter und war als dessen außerordentlicher Gesandter bzw. Botschafter am päpstlichen Hof in Rom tätig. 1683–1690 ließ er das Kapuzinerkloster und 1704–1707 die zugehörige Loreto-Kapelle in Rumburg errichten, ein Zentrum der Gegenreformation im nördlichsten Teil Böhmens. Mit Unterstützung zweier Grundherren organisierte der englische Geschäftsmann Robert Allason von 1713 bis zu seinem Tod 1724 von Rumburg aus in der Region die Herstellung, Weiterverarbeitung und den Export von Leinwand nach England und Amerika. Dadurch erhielten Hunderte von Menschen Arbeit, und die Stadt erlebte einen großen wirtschaftlichen Aufschwung. Merkantilismus und Manufakturwe-

sen führten zu einer Veränderung der Bedingungen in der Gutswirtschaft und zur Bevorzugung von Lohnarbeit gegenüber der zunehmend unrentabel werdenden Fronarbeit.¹

Leben und Werk von Johann Christoph Kridel²

Johann Christoph Kridel³ wurde am 9. Dezember 1672 in der nordböhmischen Stadt Rumburg [Rumburk] geboren. Sein Vater Johann Georg (1647–1694) war Ratsverwandter (Mitglied des Stadtrates) und wie bereits sein Großvater Georg Johann († 1679) bürgerlicher Leinweber in Rumburg. Der Urgroßvater Laurenz war ebendort Glöckner sowie in Schönlinde [Krásná Lípa] Schulmeister und Gerichtsschreiber gewesen.⁴ Kridels Taufpate war Johann Berenfelder, der damalige Rektor der örtlichen deutschen Schule. Diese war eine gut besuchte Schule besserer Art, deren Oberaufsicht der jeweilige Kreisdechant führte. Die Leitung hatte ein besoldeter Rektor, diesem untergeordnet war der Organist bzw. regens chori als Lehrer sowie nach Bedarf noch eine Hilfskraft.⁵

Kridel besuchte die Lateinschule in Prag, war danach in Jitschin (oder Gitschin) [Jičín] und Prag als Lehrer tätig.⁶ Am 23. Juni 1694 übernahm er das Amt des Organisten an der katholischen

¹ Jörg K. Hoensch, *Geschichte Böhmens. Von der slawischen Landnahme bis zur Gegenwart*, dritte aktualisierte und ergänzte Aufl. München 1997, S. 220–266; Jan Smetana, *Rumburk. Město v českém Nizozemí* (Rumburg. Stadt im Böhmischem Niederland), Rumburk 1999, S. 45–71 und S. 185 ff; Miroslav Honců, Ladislav Smejkal, *Šluknovsko* im Internet.

² Die Angaben dieses Abschnitts beruhen auf Josef Sieber („Johann Christoph Kriedell [1672–1733], Schulmeister und Organist in Rumburg.“, in: MNV XXXVIII. Jg. [1915(a)], S. 7–17, hier: S. 8), in dem Auszüge aus den autobiographischen *Memorabilia Kriedliana* vorgestellt wurden. Ein Artikel von Igor Heinz („Johann Christoph Kridel. 325 let od narození neznámého barokního skladatele [Joh. Chr. K. 325 Jahre seit der Geburt des unbekanntenen Barockkomponisten]“, in: *Děčínské vlastivědné zprávy* (Tetschener heimatkundliche Nachrichten) 3 [1996], S. 3–21) stützte sich auf dieselbe Grundlage.

³ In den *Memorabilia Kriedliana* schrieb Kridel den Familiennamen im Bericht über seine Herkunft „Kriedell“, im weiteren Text „Kriedel“ – so auch später sein Sohn Dominik –, während die Schreibweise „Kridel“ darin nur einmal auftaucht, vgl. Sieber, 1915a, S. 8, Anm. 1. Die letztgenannte Form erscheint ebenfalls auf der Titelseite von Kridels Musikdruck von 1706 (s. u.) und ist auch auf polnischem Gebiet zu finden, vgl. Heinz, S. 18, Anm. 1, ebenso bei den meisten Lexikoneinträgen und in der Titelangabe der beiden CD-Einspielungen (s. u.). Am Ende der *Aria* für Robert Allason findet sich als Teil eines Chronogramms „Kriedell“ (s. Anhang).

⁴ Über Geschwister bzw. weitere Verwandte Kridels ist nichts Sicheres bekannt. Als Träger desselben Namens sind in Rumburg Jeremias Kriedel, Holzblasinstrumentenbauer um 1700, Johann Josef Kriedel (ca. 1694–1744), Vorsteher der Adjuvanten (Adjuvantes = Chorhelfer, vgl. Heinz unter Anm. 39) an St. Bartholomäus erwähnt, vgl. Tomáš Horák, *Varhany a varhanáři Děčínska a Šluknovska* (Orgeln und Organisten des Tetschener und Schluckenauer Landes), Děčín 1995, S. 18 und S. 83, Anm. 42, sowie Johann Georg Kriedell als Vizestadtschreiber, vgl. Joseph Sieber („Zur Geschichte der Stadt Rumburg“, in: MNV XXXIV. Jg. [1921], S. 85–86, hier: S. 86); in der böhmischen Enklave Schirgiswalde innerhalb der sächsischen Oberlausitz lebten Kriedel, darunter ein Bürgermeister, vgl. Cölestin Hofmann („Aus dem alten Rumburg – Johann Christoph Kriedel.“, in: MNV XXXVI. Jg. [1923], S. 1–3, hier: S. 1, Anm. 1).

⁵ Moritz Schneider wird 1627 als Schulmeister erwähnt, vgl. Smetana 1999, S. 60, als Schulmeister und Kantor an der Stadtkirche St. Bartholomäus 1650, vgl. Joseph Ruprecht (*Singende und klingende Heimat. Studien zur Geschichte der Musik im nördlichen Böhmen [Niederland] [= Schaffende Heimat VIII]*, hrsg. vom Sudentendeutschen Priesterwerk. Königstein im Taunus 1968), S. 91, bzw. als Organist und Kantor ebd. 1650–1694, vgl. Heinz, S. 4.

⁶ Emilián Trolđa, Art. „Kriedel“, in: *Pazdírkův hudební slovník naučný*, II. část osobní (Pazdíreks Konversationslex. der Musik, Personenteil), Brno 1933, S. 583.

Stadtkirche St. Bartholomäus in seiner Heimatstadt.⁷ Doch schrieb Kridel: „Es hat mir bishero nebst meinem wenigen Organistendienste in Rumburg die ABC-Syllabisation obgelegen“,⁸ er hatte also an der örtlichen deutschen Schule eine bürgerliche Elementarbildung, teils als Vorstufe für das Studium an weiterführenden Lateinschulen, zu vermitteln. In einem Gedicht für einen seiner ehemaligen Schüler in Jitschin, in dem er auch den Gebrauch von Stock und Rute erwähnte, bezeichnete er sich selbst als „praeceptor“, – den Titel eines Schulmeisters oder Kantors hatte er allem Anschein nach nicht.⁹ Zu seinen Schülern zählte die Landgräfin Caroline von Hessen-Rheinfels-Rotenburg (1714–1741), die „er zwei Jahre auf dem ‚Clavicordio‘ [hat] unterrichten dürfen“, wodurch er ein Nebeneinkommen gefunden hatte.¹⁰

Am 2. Februar 1697 heiratete Kridel Anna Theresia Kirchner, Tochter des Baders und Bürgermeisters Peter Kirchner in der Stadt Schluckenau [Šluknov]. Aus der Ehe gingen elf Kinder hervor, von denen aber nur sechs am Leben blieben, die Kridel mit ut, re, mi, fa, sol, la bezeichnete: „Wan ich meine Kinder beysammen hab, so scheinen sie mir eine rechte musicalische Scala zu seyn.“ Nachdem die ältesten beiden Töchter versorgt waren, schrieb er: „Wie es mit meinen übrigen Stimmsylben klingen wird, ist es Gott allein bewußt; Gott gebe, daß sie alle dermahleins eine gottgefällige Harmonie machen.“¹¹ Als Taufpaten wurden angesehene Bürgersleute, v. a. Standespersonen wie der Bürgermeister, Rektor, Stadtschreiber, Wirtschafts- und Rentmeister, Burggraf, der Fürstlich-Liechtenstein'sche Stallmeister und Geistliche aus Rumburg sowie Freunde aus benachbarten Ortschaften gebeten. So war der Taufpate z. B. für Kridels älteste Tochter der Rektor der Schule, an der er unterrichtete, oder für einen seiner Söhne der langjährige Wohltäter seiner Familie und persönliche Gönner Martin Bernard Just von Friedenfels (1642–1721), der bis 1714 als Pfarrer in Rumburg und Kreisdekan in Lipová,¹² dann bis zu seinem Tod als Dekan am Dom St. Petri in Bautzen, der ältesten Simultankirche Deutschlands, und als Administrator in den Lausitzen wirkte.¹³

⁷ Aufgrund von Bemerkungen Kridels vermutete Heinz, dass Kridel höchstwahrscheinlich 1685–1690 am Jesuitengymnasium auf der Kleinseite in Prag studierte, anscheinend im Alter von 18 Jahren seine Laufbahn als Lehrer am Jesuitengymnasium in Jitschin begann, frühzeitig aber nach Prag zurückkehrte, wo er seinen Lebensunterhalt als Hilfslehrer, aber auch als Organist an verschiedenen Kirchen finden konnte und schließlich die Nachfolge seines mutmaßlichen Lehrers Moritz Schneider als Organist in Rumburg nach dessen Tod antrat, vgl. Heinz, S. 4–5 und 19, Anm. 12.

⁸ Sieber 1915a, S. 9.

⁹ Sieber 1915a, S. 8, der selbst Schulrat war, bezeichnete Kridel als „Schulmeister“ aus Anerkennung. Eine gewisse Vorstellung von dessen Arbeit und Verpflichtungen, wenn auch über ein halbes Jahrhundert später, vermag zu vermitteln: Anton Hockauf („Eine Instruction für den Schul- und Organistendienst in der Stadt Rumburg vom Jahre 1748.“, in: MNV XIV. Jg. [1891], S. 341–343), ebenso Kridels Vorwort zu seiner Schrift *Musikalische Principia*, vgl. Sieber 1915a, S. 10.

¹⁰ Sieber 1915a, S. 12 mit Anm. 1. Landgräfin Caroline von Hessen-Rheinfels-Rotenburg wurde von einer Schwägerin des Fürsten von Liechtenstein in Rumburg erzogen und im Alter von 14 Jahren mit Louis Henri de Bourbon, prince de Condé (1692–1740) vermählt, der am Hof König Ludwigs XV. von Frankreich zum Premierminister aufstieg, aber schließlich verdrängt wurde. Angaben ergänzt nach Etienne Pattou, *Bourbon Condé & Conti* [Genealogische Tafeln], 2006, aktualisiert 27.5.2011, S. 8 im Internet.

¹¹ Beide Zitate aus Sieber 1915a, S. 12 und 13.

¹² Wohl Hainspach [Lipová u Šluknova].

¹³ Sieber 1915a, S.12, Anm. 2, Heinz S. 10 und Internet. Nach Martin Salowski, Rudolf Kilank, Peter Schmidt, *Katholische Sorbische Lausitz*, Leipzig 1976, S. 101 f. wurde Just Pfarrer in Seitendorf [Zatonie] und Dekan

1703 begann Kridel mit der Niederschrift der *Memorabilia Kriedliana aliaque Rumburgensia* = „Kriedelsche Denkwürdigkeiten und anderes aus Rumburg“ in einer Art Hand- oder Hausbuch. Den Eintragungen zufolge betätigte er sich nicht nur als Chronist, sondern auch als Gelegenheits- und Festdichter in deutscher und lateinischer Sprache für Personen des bürgerlichen, geistlichen und adeligen Standes zu verschiedenen Anlässen, außerdem verfasste er kürzere musiktheoretische Schriften. 1706 ließ er seine Arien-Sammlung *Neu-eröffnetes Blumen-Gärtlein* in Bautzen drucken.¹⁴ Als der aus England stammende Geschäftsmann und Leinwandhändler Richard Allason am 5. August 1720 in sein Haus einzog, das in der Rumburger Vorstadt erbaut worden war, hatte Kridel zu diesem feierlichen Anlass eine mehrstrophige Aria gedichtet.¹⁵

In einer Steuererklärung ist „Kridel, Organist“ 1713 als Eigentümer eines Mitbürgerhauses genannt, das unweit von seinen Arbeitsplätzen in Kirche, Schule und Schloss lag.¹⁶ Als seine erstgeborene Tochter Anna Marie Barbara am 3. Februar 1716 Johann Christoph Pietschmann aus Zeidler [Brtníky] heiratete, wurden in drei großen Stuben der Schule von 135 Hochzeitsgästen binnen dreier Tage eine große, z. T. genau beschriebene Menge an Schlachtvieh und Geflügel, Wildbret und Süßspeisen verzehrt sowie an Bier und Wein getrunken. Demnach lebte Kridel in Ansehen und Wohlstand.¹⁷

Am 22. Dezember 1730 verstarb Kridels Ehefrau im Alter von 52 ½ Jahren. Als sein Enkelkind Dominik am 23. Juni 1733 im Alter von nur elf Tagen gestorben war, spielte er ihm noch auf der

in Rumburg, 1707 Kanonikus und 1714 zwölfter Dekan des exempten Kollegiatkapitels St. Petri in Bautzen. Aktenstücke zu Just von Friedenfels befinden sich im Diözesanarchiv Bautzen.

¹⁴ Ob Johann Peter Gabriel Sperling (1671–1720), Komponist sowie Chorregent ab 1705 und Sekretär ab 1708 am katholischen Domstift St. Peter in Bautzen, mit dem Verleger von Kridels Sammlung von 1706 identisch ist und damit eine Beziehung zu letzterem bestand, ist ungeklärt. Immerhin ließ Sperling zwei seiner Werke, den *Concentus Vespertinus seu psalmi minores per annum* (RISM S4090; ein Exemplar in F-Pn) und die *Principia musicae, das ist: Gründliche Anweisung zur Music* 1700 bzw. 1705 ebenfalls bei Andreas Richter in Bautzen drucken, vgl. RISM A/I/8, Kassel u. a. 1980, S. 125 bzw. RISM B/VI², München – Duisburg 1971, S. 801; Martin Ruhnke, Art. „Sperling, Johann Peter Gabriel“, in: MGG1, Bd. 12, Kassel u. a. 1965, Sp. 1033 f.; Katrin Bemmann, dass., in: MGG2P, Bd. 15, Kassel, Stuttgart u. a. 2006, Sp. 1173 f.; Herbert Biehle, *Mg. von Bautzen bis zum Anfang des 19. Jh.*, Lpz. 1924, S. 31. Aus der 1676–1707 von Andreas Richter in Bautzen betriebenen Druckerei lassen sich 32 Veröffentlichungen von pädagogischen, medizinischen und theologischen Schriften in deutscher, lateinischer und sorbischer Sprache nachweisen, vgl. Gabriele Seidel-Jonas: *Typographia Budissinensis. Die Anfänge des Druck- und Verlagswesens der Stadt Bautzen*, in: *Zwischen den Zeiten. Die Museen und Archive der Stadt Bautzen präsentieren sich innerhalb einer gemeinsamen Jubiläumsausstellung [1000 Jahre Bautzen] in sechs Teilen*, hrsg. vom Stadtmuseum Bautzen – Regionalmuseum der sächsischen Oberlausitz, Dresden 2002, Bd. II, S. 98–106, (Katalog) S. 107–116, hier: S. 103 f. und 111–114.

¹⁵ Vgl. Anm. 23 und Anhang.

¹⁶ Es handelte sich wohl um das Eckhaus Klostergasse 20, in dem sich später das Kaffeehaus Henke befand, vgl. Hofmann, S. 1. Eine Innenansicht auf der alten Postkarte „RUMBURG. Konditorei u. Café Henke.“ s. Fotogalerie, Historické pohlednice „kavárna Henke (Krym, Venuše)“ der Stadt Rumburk im Internet. Die Kirche samt Orgel, die Schule und das Schloss im Zustand von Kridels Zeit fielen Feuersbrünsten zum Opfer, vgl. Smetana 1999, S. 55, 60. Das von Fürst Anton Florian für 6000 Goldgulden angekaufte Gemälde für den Hauptaltar mit dem Martyrium des heiligen Bartholomäus des kaiserlichen Hofmalers Anton Schonjaans von 1701 befindet sich in der heutigen Kirche, Abb. s. Heinz S. 7.

¹⁷ Vgl. Sieber 1915a, S. 16 und Angaben zum Einkommen von 1713 und 1719 s. Hofmann, S. 3, deren Interpretation bei Smetana 1999, S. 60 und 187. Hofmann vermutete hingegen, dass die Gäste ihren Teil zum Aufwand der Hochzeitsfeier beitrugen; außerdem bezogen der Kantor und der Organist zusammen den Betrag von 117 fl. Bargeld von der Stadt.

Orgel in St. Bartholomäus das Requiem. Bereits wenige Tage später, am 2. Juli 1733, wurde er selbst von seinem Sohn Dominik tot im Bett aufgefunden, mit dem Rosenkranz in Händen und dem Kruzifix auf dem Stuhl neben dem Bett. Er hatte für sich eine Grabschrift verfasst:

„Organa qui multis Rumburgi hic luserat annis,
Hic iacet et patrio pausat in hoc tumulo.
Servivit Patriae; modulamina musica fecit
Multa notasque illas, Cantor amice, canas.
Cantantem te, si posset, simul ipse iuaret,
Laudaret Dominum, post sua fata, Deum.
Sed modo cum taceat cupiatque in pace quietem,
Hanc ipsi exoptes per pia vota. Vale!“¹⁸

Im selben Jahr bezog der Sohn Dominik mit seiner Familie das väterliche Haus und übte als Nachfolger seines Vaters, den er bereits sieben Jahre lang vertreten hatte, seit 1732 das Amt des Schulmeisters und Kantors in Rumburg aus.¹⁹

Verlorene und erhaltene Schriften und Kompositionen

An Schriften Kridels sind zum einen die bereits erwähnten *Memorabilia Kriedliana* bekannt. Sie enthielten neben Aufzeichnungen zur Stadtgeschichte auch Brautreden (Ansprachen, die kurz vor der Hochzeit bei der Übergabe der Braut an den Bräutigam im Familien- und Bekanntenkreis gehalten wurden), außerdem Patenbriefe (Sprüche, Wünsche und Ermahnungen für das Patenkind) und Festgedichte für angesehene Persönlichkeiten, aber auch Eintragungen, teilweise in Gedichtform, die seine Arbeit und Familie betrafen.²⁰

Zum anderen sind die Titel von drei kürzeren musiktheoretischen Schriften überliefert:

- *Musikalische Principia oder Gründliche und Höchsthöthige Anfänge zur Musica* (auf 48 Seiten in acht Kapiteln),
- *Componier Kunst durch Zieffern* [sic] = „*Wie man einen schlechten Contrapunkt ganz Leicht componieren kan*“ (38 Seiten), und darauf folgend

¹⁸ Sieber 1915a, S. 13, mit Übersetzung.

¹⁹ Lebensdaten: ca. 1708–12.12.1747, vgl. Horák, S. 18 oder Todesjahr 1748, vgl. Ruprecht, S. 75.

²⁰ Textproben und Adressaten vgl. Sieber 1915a, 1915b („Wie vor 200 Jahren ein altes Ehepaar in Rumburg geehrt wurde.“, in: MNV XXXVIII. Jg. [1915(b)], S. 184 f.), 1916 (Sieber u. Karl Karafiat, „Patenbriefe“, in: MNV XXXIX [1916], S. 77 f.), 1921 („Zur Geschichte der Stadt Rumburg“, in: MNV XXXIV. Jg. [1921], S. 85 f.). Die *Memorabilia Kriedliana* wurden seit 1703 größtenteils von Kridel geschrieben und dann von dessen Sohn Dominik sowie einem späteren, unbekanntem Besitzer bis ca. 1830 weitergeführt, vgl. Sieber 1915a, S. 7.

- *Neu erfundene Transponier Kunst* = „eine jede Sache ganz Leicht aus einem Clavis in den andern Transponieren“, und zwar mechanisch mittels eines von Kridel gezeichneten Apparates (auf zwei Seiten).²¹

Heute gelten die *Memorabilia Kriedliana* als verloren, der Verbleib der theoretischen Schriften ist unklar.²² Außerhalb der *Memorabilia Kriedliana* ist der Text des Gelegenheitsgedichts *Glücklicher Ein Zug Des Hoch Edlen und Hochfürnehmen Roberti Allason* mit zwölf Strophen erhalten geblieben (s. Anhang).²³

An Kompositionen sind in den *Memorabilia Kriedliana* erwähnt:

- ein deutsches Gedicht, gesungen zur Begrüßung der Landgräfin Caroline von Hessen-Rheinfels-Rotenburg anlässlich ihres Namenstags (acht Strophen zu je sechs Zeilen),
- eine gesungene Litanei mit den Namen von 24 Heiligen für die Herzogin von Reichstadt [Zákupy], weil sie die Kapelle zu Reichstadt mit deren Standbilder schmücken ließ,
- vier Antiphone *Alma Redemptoris Mater*, *Ave Regina coelorum*, *Regina coeli*, *Salve Regina* für den Bautzener Domdechanten Martin Bernard Just von Friedenfels,
- die Vespers-Sammlung *Hesperus per totum annum lucidus* = „der durch das ganze Jahr leuchtende Abendstern“ für den Domdechanten Just und das Domkapitel in Bautzen.²⁴

Folgende Werke sind in Musikinventaren verschiedener Kirchen und Klöster genannt:

²¹ Sieber 1915a, S. 10 f., dort auch vollständiger Titel und Auszug aus dem Vorwort von *Musikalische Principia*.

²² Jan Smetana „Vyprávěcí prameny dějepisné vzniklé v Litoměřickém kraji do roku 1835 (Die im Leitmeritzer Kreis entstandenen narrativen Quellen der Geschichtsschreibung bis zum Jahr 1835)“, in: *Sborník archivních prací* 22 (1972), S. 221–295, hier: S. 250 und ders. „Soupis vyprávěcích pramenů dějepisných vzniklých v Litoměřickém kraji do r. 1835 (2. část) (Verzeichnis der narrativen Quellen der Geschichtsschreibung, entstanden im Leitmeritzer Kreis bis zum Jahr 1835 [2. Teil])“, in: *dass.* 23 (1973), S. 215–285, hier: S. 266 f. Zur Zeit von Siebers erster Veröffentlichung waren die *Memorabilia Kriedliana* Eigentum der Dekanatsbücherei in Rumburg. Die erst- und letztgenannte theoretische Schrift ist allem Anschein nach zumindest bis 1968 erhalten geblieben, vgl. Ruprecht, S. 75. Nachforschungen des Verfassers zum Verbleib des schriftlichen Nachlasses von Josef Sieber sind bisher erfolglos geblieben.

²³ Státní okresní archiv Děčín (SOKA-DC), *Městský úřad v Rumburku, Opisy pro město důležitých listin*, inv. č. 249, ev.c. 24, str. 140–142; Der Abdruck der Transkription nach einer Fotokopie der Abschrift im Anhang erfolgt mit freundlicher Genehmigung. Die Interpunktion und Zeilengestaltung folgt weitestmöglich derjenigen des Originals, dortige Hervorhebungen in Schriftgröße und -typ sind kursiv wiedergegeben, fehlende Buchstaben sind in eckigen Klammern ergänzt. Das betreffende Haus wurde in der Schlossgasse, heute Ulice Františka Nohy, vom Baumeister Zacharias Hofmann aus Hainpach [Lipová] errichtet, s. Smetana 1999, S. 59, 65 mit einer Ansicht des Hauses auf der anonymen kolorierten Federzeichnung der Stadtansicht von Rumburg um 1790, 185, 200. Mit dem am Ende der *Aria* angesprochenen „Herrn Rudolff“ dürfte wohl Robert Allason gemeint gewesen sein. Eine Fotokopie der Abschrift ist im Muzeum Rumburk ausgestellt; zur Datierung der Abschrift s. Smetana 1973, S. 267.

²⁴ Sieber 1915a, S. 12, weitere Kompositionen Kridels wurden von Sieber nicht erwähnt. Bei der o.g. Kapelle in Reichstadt handelt es sich nach barockem Sprachgebrauch um die Dreifaltigkeitssäule (Pestsäule) auf dem heutigen Náměstí Svobody, die Prinzessin Anna Maria Franziska von Sachsen-Lauenburg (1672–1741), durch Heirat 1690 bzw. 1697 Pfalzgräfin von Neuburg und Großherzogin von Toskana, nach dem berühmten Wiener Vorbild 1706–1710 errichten ließ. Sie ist mit ihrer Schwester Sibylla Augusta auf einem Gemälde aus Böhmen um 1690 in Schloss Rastatt porträtiert, s. Abb. im Internet. Übrigens lebte 1717–1722 Christoph Willibald Gluck (1714–1787) in Reichstadt, wo sein Vater als Oberförster in Diensten der Großherzogin stand.

- eine *Missa Budissinensis* und einige nicht näher spezifizierte Messen sowie ein *Salve, Regina, procuratum* in Inventaren des Domes St. Petri von Bautzen,²⁵
- „Sechs Arien von Kridel“ im Inventar der Kirche zur Allerheiligsten Dreifaltigkeit in Sankt Georgenthal [Jiřetín pod Jedlovou],²⁶
- eine *Missa S. Benedicti ex e* und eine *Missa S. Benedicti ex d*, ein Offertorium *Gaudeamus exultemus S. P. N. Bernardo*, ein *Magnificat*, die *Vesperae confessorum* und *Vesperae de Dominica* mit *Magnificat* im Inventar des Klosters von Ossegg [Osek],²⁷
- eine *Missa Martyrum* und *De Tempore et Festis libri germ.* im Inventar der Abtei Raigern [Rajhrad].²⁸

Als einziges Werk ist anscheinend nur die 1706 in Bautzen gedruckte Sammlung von sechs Konzert-Arien in deutscher Sprache erhalten geblieben.²⁹

Neu=eröffnetes
Blumen=Gärtlein /
 worinnen
 Sechs / das gantze Jahr durch blühende
 Musicalische Blumen zufinden
 oder
 Neu=verfertigte Sechs Deutsche
CONCERT-
ARIEN,
 welche
 zu allen Zeiten des Jahrs
 zugebrauchen
CANTO SOLO, II. VIOLINIS,
cum ORGANO,
 Allen der Music zugethanen Liebhabern zu sonderbahren
 Nutzen componirt und verfertigt
 durch
JOANNEM CHRISTOPHORUM KRIDEL
 Organisten in Rumburg.
 ———
 BUDJSSJN
 In Verlegung Johann Peter Sperling.
 druckts Andreas Richter / 1706.

²⁵ Heinz, S. 10 und S. 20, Anm. 24; in der *Specificatio Instrumentorum Chori ad S. Petrum Budissinae, et Musicalium, quae extra Catalogum p.d. Reiter, Sunt* unter Sign. Loc. 70^{bis} von 1733 und späteren Inventaren im Diözesanarchiv Bautzen ist der Komponistennamen mehrfach angeführt.

²⁶ Hinweis befindlich im SOKA-DC, vgl. Heinz, S. 12 und S. 20, Anm. 27; die Korrektur der Namensangabe der Kirche erfolgte nach Heinz, *Z hudební minulosti Šluknovska* (s. Anm. 41), S. 116.

²⁷ CZ-Pnm, *Catalogus musicaliorum anno 1720 et anno 1733 est renovatus*. Osek (cisterciáci) č. př. 65/52, č. 2.

²⁸ CZ-Bm, *Consignatio Partium Musicalium Chori Rayhradensis Anno 1725*, G 297. Vgl. Theodora Straková, *Rajhradský hudební inventář z roku 1725* (Das Musikinventar von Raigern aus dem Jahre 1725), in: *Časopis moravského musea* (Zeitschrift des Mährischen Landesmuseums) 58, 1973, S. 217–246, hier: S. 228, 233 f., S. 237, 242.

²⁹ RISM K 2435, vgl. RISM A/I/5, Kassel 1975, S.147; F-Pn, VM7-39 und GB-Lbl [vormals Lbm], G.77. Originale Hervorhebungen durch Schriftgröße sind in der Transkription kursiv wiedergegeben. Eine Neuausgabe durch den Verfasser befindet sich in Vorbereitung.

Der Druck umfasst vier Stimmbücher für Singstimme (Canto), zwei Violinen mit Orgelcontinuo. Ein Vorwort und eine Widmung fehlen, die Stücke selbst sind nur mit römischen Ziffern versehen. Alle sechs Nummern bestehen aus Arien, meist in variabel gestalteten Da-capo-Formen, mit obligater Instrumentalbegleitung und kürzeren secco-Rezitativen. Es überwiegt die Abfolge von drei Arien im Wechsel mit zwei Rezitativen, die von einem „Amen“-Teil beschlossen wird. Davon abweichend gibt es jeweils eine Nummer, die aus vier Arien und drei Rezitativen besteht, bzw. in der nach einer einleitenden „Sonata“ eine Arie ohne Da capo und eine Arie mit Da capo unmittelbar aufeinanderfolgen bzw. die ohne „Amen“-Teil endet. Als Dichter der geistlichen Texte ist Kridel angenommen worden. Die einzelnen Kantaten lassen sich durch folgende Überschriften charakterisieren: „1. Preis Gottes – 2. Lob des Heilandes – 3. Abendmahl – 4. Preis Christi mit Hilfe der singenden Engel – 5. Wille Gottes – 6. Busslied“.³⁰

Rezeption in der Geschichtsschreibung und Aufführungsgeschichte

In den deutschsprachigen Musiklexika wird Kridels Name lediglich als Komponist der Sammlung *Neu-eröffnetes Blumen-Gärtlein* erwähnt, beginnend 1732 bei Johann Gottfried Walther und dann anscheinend erst wieder ab dem 19. Jahrhundert bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts.³¹ In der deutschböhmischen bzw. sudetendeutschen Heimat- und Musikgeschichtsschreibung um die Zeit des Ersten Weltkriegs und nach dem Zweiten Weltkrieg sind ausführlichere Angaben zu Leben und Werk von Kridel zu finden, auf die sich dann 1996 der Eintrag im Musiklexikon aus dem Sudetendeutschen Musikinstitut in Regensburg stützen konnte.³² Emilián Trolda, einer der Begründer der tschechischen Musikhistoriographie, widmete Kridel 1933 einen Lexikoneintrag; im Buch von Jaromír Černý u. a. zur tschechischen Musikgeschichte von 1983 bzw. 1989 ist Kridels *Neu-eröffnetes Blumen-Gärtlein* in einer Auflistung von Drucksammlungen mit geistlicher Musik des tschechischen Barock eingereiht.³³ In beiden Auflagen sowohl von *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* als auch des *New Grove Dictionary of Music and Musicians* sucht man seinen Namen vergebens.

Die früheste Äußerung über das einzige erhaltene Werk Kridels stammt von dem französischen Kapellmeister und Komponisten, Musiktheoretiker und -lexikographen, dem katholischen Geist-

³⁰ Rudolf Quoika, *Die Musik der Deutschen in Böhmen und Mähren*, Berlin 1956, S. 61 f.

³¹ WaltherL, S. 345; GerberNTL, Bd. 3, Sp. 120–121; DLABACŽ, Bd. 2, Sp. 134; Mendel-Reißmann, Bd. 6, S. 160; EitnerQ, Bd. 5, S. 448; außerdem: FétisB, Bd. 5, S. 114.

³² Neben den bereits erwähnten Beiträgen von Sieber, Hofmann, Quoika und Ruprecht: Heribert Sturm, *Biographisches Lexikon der böhmischen Länder*, hrsg. im Auftrag des Collegium Carolinum II, Lieferung 4. München, Wien 1981, S. 307; Klaus-Peter Koch, Art. „Kridel (Kriedel, Kridell)“, in: *Lexikon zur deutschen Musikkultur: Böhmen, Mähren, Sudeten-Schlesien*, hrsg. von Widmar Hader, München 2000, Bd. 2, Sp. 1439.

³³ Vgl. Anm. 6; Jaromír Černý, Jan Kouba, Vladimír Lébl, Jitka Ludvová, Zdeňka Pilková, Jiří Sehnal, Petr Vít, *Hudba v českých dějinách. Od středověku do nové doby* (Die Musik in der tschechischen Geschichte. Vom Mittelalter bis zur Neuzeit), Praha 1983, hier: S. 211, ²1989.

lichen Sébastian de Brossard (1655–1730).³⁴ Im *Catalogue* zu seiner Musikaliensammlung, die er König Ludwig XV. von Frankreich 1726 überließ, schrieb er:

„Florum hortulus ou typis petit jardin de fleurs qui contient six especes de motets dont les paroles sont en allemand, et qu'on peut chanter dans tout les tems de l'année, pour un dessus seul avec deux violons et une basse continüe. Ce sont d'excellentes pieces tout a fait du goût moderne d'Italie. C'est dommage que le texte en soit allemand, mais avec un peu d'attention on pourroit y apliquer des paroles latines et pour lors ce seroient de vrays mottets qui ne le cederoient pas pour le travail aux meilleurs d'Italie. C'est une tres belle impression, contre l'ordinaire de celles d'Allemagne, elle imite les copies et les nottes écrites a la main, elle est fort nette, fort correcte sur de beau et bon papier etca.“³⁵

Auf Initiative von P. Thaddäus Walter, des Guardians der Kapuziner in Rumburg, wurden drei von Kridels Arien in der dortigen Klosterkirche St. Laurentius 1933 anlässlich der 200. Wiederkehr von dessen Todesjahr aufgeführt.³⁶ Der französische Bariton Yves Tinayre (1891–1972) führte 1940 an der University of Pennsylvania in Philadelphia / Pennsylvania eine Kantate auf, gab 1947 an der Cornell University in Ithaca / New York ein Recital u.a. mit der *Kirchenkantate No. 4: Die Engelein* und nahm wohl 1950 u.a. die *Kirchenkantaten No. 1: Die Liebe* und *No. 4* auf Schallplatte auf. Seine 1936 nach dem Pariser Exemplar angefertigte und mit Vortragsangaben versehene Teilabschrift der *No. 4* von „Kriedel“ ging in den Nachlass des amerikanischen Geigers russischer Herkunft Louis Krasner (1904–1995) über, der als erster Interpret der Violinkonzerte von Alban Berg („*Dem Andenken eines Engels*“) und Arnold Schönberg 1936 bzw. 1940 bekannt ist.³⁷ In einem Recital am Vassar College in Poughkeepsie / New York sang die Sopranistin Karen Ranung 1969 u.a. ebenfalls die *Kirchenkantate no. 4: Die Engelein* von „Kriedel“. ³⁸ 1996 legten die Sopranistin Anna Hlavenková und das Prager Ensemble *Musica Florea* unter Marek Štrnycl – das heute zu den international führenden Barockorchestern mit historischen Instrumenten zählt – erstmals eine Gesamtaufnahme von Kridels *Concert-Arien* auf CD vor.³⁹ Die Kantaten-Sammlung gehört bis heute zum Repertoire dieser Interpreten, auch

³⁴ Yolande de Brossard, *La Collection de Sébastian de Brossard 1655-1730. Catalogue (Department de la Musique, Rés. Vm⁸ 20)*, Paris 1994.

³⁵ Ebd. *Catal.* S. 192, ähnliche Kurzbeschreibung in *Table* S. CXVIII, s. Brossard, S. 280. Das betreffende Exemplar befindet sich heute in F-Pn (s. Anm. 29).

³⁶ Ruprecht, S. 75. Eine Fotografie von P. Thaddäus Walter wird in CZ-LIT, fond Kapucíni Rumburk (1682–1946), karton 18, inv. č. 108 aufbewahrt.

³⁷ Joan M. Meixell, „The American Society of Ancient Instruments“, in: *Journal of the Viola da Gamba Society of America* Vol. 25, December 1988, S. 6–28, hier S. 24; *Cornell Daily Sun*, 20 February 1947, S. 5; *Early German Church Cantatas*, New York, N.Y.: Allegro set al 79; Houghton Library, Harvard College Library, Harvard University “MS Mus 234.1, Series I. (4)”. In den ebengenannten Quellen im Internet lautet die Schreibweise “Kriedel” und die vollständige Titelangabe *Kirchenkantate No. 4: Die Engelein*. Yves Tinayre wurde 1934 von Gianni Maimeri (1884–1951) porträtiert, Abb. s. im Internet.

³⁸ Vassar College Libraries mprog_0697_001 im Internet.

³⁹ Joh. Chr. Kridel, *Concert-Arien („Neu-eröffnetes Blumengärtlein“)* / *Koncertní árie („Nově otevřená květinová zahrádka“)*. Anna Hlavenková – soprano, Musica Florea, umělecký vedoucí / directed by Marek

fürhte das ebenfalls renommierte *Collegium Marianum Praha* unter Leitung von Jana Semerádová mit derselben Sängerin die *Geistliche Konzertarie Nr. IV* von Kridel in mehreren Konzerten auf.⁴⁰

Der Musikpädagoge und -forscher, Interpret, Komponist und Schriftsteller Igor Heinz war es, der das Notenmaterial bereits spartiert und den Begleittext für die ebengenannte Gesamteinspielung geschrieben hatte. Er stellte auch dem Verfasser dankenswerterweise sein bisher unveröffentlichtes Buch über die Musikgeschichte des Böhmisches Niederlandes, in dem er u. a. den bisherigen Forschungsstand über Kridel zusammenfasste und weiterführte,⁴¹ sowie die Spartierung der *II. Arie* für das Referat des vorliegenden Beitrags zur Verfügung. Angeregt durch Kridels Werke, schuf Igor Heinz auch selbst mehrere Kompositionen, etwa eine *Sonata da chiesa* für Orchester, Konzerte für ein bzw. drei Soloinstrumente sowie geistliche Vokalwerke, wie das Kyrie aus der *Rumburská mše* für Sopran, Alt und Orchester, die das Ensemble *Capella Adjuvantes* unter seiner Leitung neben den Arien von Kridel schon seit einigen Jahren im Repertoire hat.⁴² 2011 wurde Kridels *Neu-eröffnetes Blumen-Gärtlein* von der Sopranistin Helena Krausová und dem *Komorní orchestr hudebníků Šluknovska* auf modernen Instrumenten unter der künstlerischen Leitung von Zdeněk Kraus und unter Mitwirkung von Igor Heinz erneut auf CD aufgenommen.⁴³

Die Hinweise unter Anm. 1, 10, 13, 16, 24, 37 bis 40, 42 und 43 beziehen sich auf Informationen im Internet auf dem Stand vom 5.5.2012. Der Verfasser dankt folgenden Personen und Institutionen für die freundliche Mitteilung von Informationen und Bereitstellung von Materialien für den Vortrag und die vorliegende schriftliche Fassung (mit Nummer der Anmerkung): Frau Dr. Katrin Bemann / Dresden (14), Kathleen DeLaurenti / Arts Librarian, Earl Gregg Swem Library, The College of William & Mary, Williamsburg, VA (37), Mgr. Jitka Křečková / Národní archiv Praha 6 – Dejvice (22), Dr. Bir-

Štrnycl. World première recording. Studio MATOUŠ MK 0035-2 231. Vydavatel / Editor 1996 Šimon Matoušek – Studio MATOUŠ, Praha 8. <http://www.matous.cz/detail.php?id=MK%200035&jazyk=en>

⁴⁰ Vgl. entsprechende Angaben auf der homepage der genannten Künstler bzw. Ensembles im Internet; außerdem z. B. *Marek Stryncl and Musica Florea* – portrait by Wanda Dobrovska. Czech Music 1999, No. 2; Václav Richter, *Festival de Sablé: une rencontre musicale franco-tchèque*, Radio Praha 18.1.2007; Tage mitteldeutscher Barockmusik – Musica Zittaviensis. „Unter dem Ölweig des Friedens“, Konzert zur Ausstellungseröffnung am 28. Mai 2011 in der Klosterkirche Zittau; *Geistliche Werke deutsch-tschechischer Komponisten des 17. Jahrhunderts*, Konzert des *Collegium Marianum Praha* am 25.8.2001 in der Wallfahrtskirche von Maria Kulm [Chlum svaté Maří].

⁴¹ Igor Heinz, *Z hudební minulosti Šluknovska. Od středověku po Missu solemnis 1830* (Aus der musikalischen Vergangenheit des Schluckenauer Landes. Vom Mittelalter bis zur Missa solemnis 1830), Varnsdorf 2012. Das Kapitel über Kridel in der unveröffentlichten Fassung des 1985–1990 entstandenen Buches ist im wesentlichen identisch mit dem im vorliegenden Text benutzten Artikel des gleichen Autors (s. Anm. 2).

⁴² Die *Capella Adjuvantes* führt die Arien von Kridel seit 1991 auf, vgl. Heinz, S. 21; vgl. Konzertankündigungen und einschlägige Artikel in den *Rumburské noviny* (Rumburger Nachrichten) 8/2002, 24/2006, 2/2007, 11/2011 im Internet; Programm mit Begleittext zum *Projekt: KRIDEL – 2009* und Kompositionen im Besitz des Verfassers.

⁴³ Joh. Chr. Kridel, *Concert-Arien / Chrámové árie*, „Nově otevřená květinová zahrádka“. Helena Krausová – soprán, Komorní orchestr hudebníků Šluknovska, řídí Zdeněk Kraus. Vydavatel – 2011 Sdružení Tadeáše Haenkeho, o. s., Bezugsadressen s. <http://www.haenke.slamow.com/>. Der ebengenannte Verein erhielt für die CD-Edition die Auszeichnung „Zlatá múza severu 2011“. Anlässlich der Taufe der CD am 11.6.2011 im Městské divadlo Varnsdorf kam es infolge der freundlichen Einladung von Igor Heinz zur ersten persönlichen Begegnung mit dem Verfasser.

git Mitzscherlich / Leiterin des Diözesanarchivs des Bistums Dresden – Meissen, Bautzen (13, 25), PhDr. Jana Perutková, Ph.D. / Ústav hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně (27, 28), Prom. fil. Zuzana Petrášková / Vedoucí oddělení hudebního, Národní knihovna České republiky, Praha (2, 6), Mgr. Pavla Semerádová / Collegium Marianum – Týnská vyšší odborná škola, s.r.o., Praha (40), Mgr. Markéta Vladyková / Státní oblastní archiv v Litoměřicích (36), Herrn Igor Heinz / Varnsdorf (41 bis 43), Guido Kraus / RISM Zentralredaktion, Frankfurt a. M. (29), Šimon Matoušek / Studio MATOUŠ, Zdiby – Přemyšlení (39), Mgr. Jan Němec / Státní okresní archiv Děčín (23), Karel Schreitter / Oblastní muzeum v Děčíně, přísp. org., pobočka Rumburk (23), Jiří Stejskal – ateliér fotografie a grafiky dtp / Jiřetín pod Jedlovou (23), Mgr. Jiří M. Šimek / Předseda komise pro kulturu a cestovní ruch Rady města Zákupy, šéfredaktor Zákupského zpravodaje (24), PhDr. Pavel Zahradník / Národní památkový ústav – ústřední pracoviště, Praha (24) sowie Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern an der Universität, beim Bezirk Oberpfalz und am Sudetendeutschen Musikinstitut in Regensburg.

Anhang

*Glücklicher Ein Zug,
Des Hoch Edlen und Hochfürnehmen.
Roberti Allason. Tot. Tit.
In daß.
Zu seiner Wohnung Herrlich erbaute und
vortrefflich ausgezierte Hauß.
Welcher Einzug den 5.^{ten} Augusti 1720 geschehen.
Aria*

1^{mo}

Rumburg wann ich Betrachte.
dein Schönes *Etymon*.
und gantz genau erachte,
was sey dein Namens-Ton.
So finde ich, daß mit der That,
Rumburg ein Schönen Nahmen hat.

2

Rumburg im *Gratuliret*
und ist sein große Ehr,
da manch gebäud es ziehret,
und Schön macht mehr und mehr
daß Hohe Hauß von Lichtenstein
hat Längst hier wollen wohnhafft sein.

3

Zwey Schöne Kirchen gebäude
Mann allhier sehen kan:
Mit Rechter Seelen Freude,
das Hauß auf *Lauretan*.
Wird mehr und mehr Schön ausgeziert.
und gott gefällig auf geführt.

4

Ich will Hier nicht Berühren
die andere gebäu
Jedoch thut Rumburg ziehren
Eines, welches gantz ist neu.
Es ist gebauth auff der Schloß=gaß.
Führ wahr es zieret dieße Straß.

5

Wem ist dann anvertraut
dieses so Schöne Hauß.
Wer hat es auffgebauet
und so gezieret auß.
Ein vornehmer Herr aus Engelandt.
Herr *Allaso[n]* wirdt er genandt.

6

Alles ist Ordiniert
nach der *Architectur*.
In wendig exorniert
Ist als mann Sehe nur

wie Schön darein die zimmer seyn
Mann geht nur mit Lust hinein.

7

Die Herren Engländer
seindt herren von verstandt.
durch Reißen fremde Länder.
seindt überall Bekandt.
Ihr Klugheit, und Ihr Höfflichkeit
hat ihn groß Reichthum zu bereith.

8

Viel Kauffmannschafft sie Treiben
sie seyndt darzu geschückt
Sie hin und wieder Schreiben.
und Suchen ihr glück.
Die welt Berühmte *Nation*
hat Ehr und *Reputation*.

9

Herr *Allason* Begebe,
sich nun in dieß gebäudt
Er dort vergnüglich Lebe
und habe glück und Freudt
Hier ist das Hauß hier [b]leib der mann.
Herr *Alloson* auß groß Brithan.

10

Er hat Führwar gebauet
Ein Herrliches gebäut
Ein jeder es anschauet.
mit rechter Lust und Freudt.
So Lang als dieß gebäudt wirdt stehn
wird sein gedächtnus nicht vergehn.

11

Wohl an! un zehlich Jahre,
Vivat Herr *Allason*.
Viel guttes erfahre
sein *Reputation*.
Vermehre sich, jemehr und mehr,
Er Lebe Hiermit Ruhm und Ehr.

12

Der Junge Herr des gleichen.
Vivat und Lebe wohl
gewünschte Jahr erreichen
und Lang hier wohnen soll
Herr Rudolff, und was Englisch heist
Vivat und seÿ von mir gegrüst
O: A: M: D: P:

*Ita CantaVIt KrIDeLL organIsta
RVMBVrgensIs*

Johann Adolf Hasse's oratorios in the Bohemian Lands

From ten oratorios, today attributed to Johann Adolf Hasse, who composed and revised them for Dresden, Vienna and the Ospedale degli incurabili in Venice, eight were performed in Prague.¹ One of the oratorios wrongly attributed to Hasse was also performed in Prague – *Moses*, which was probably written by Baldassare Galuppi (Jesuits, 1756).²

The only sources of some of the Prague performances of Hasse's oratorios are their libretti; this applies for *Sant' Elena al Calvario* (performed in 1765), *La caduta di Gerico* (1766), *Il Giuseppe riconosciuto* (1767) and *La deposizione dalla Croce* (1769), all of them produced at Easter in the Kreuzherren monastery church in the Old Town. According to the Kreuzherren's *Diarium Domesticum*, *La deposizione dalla Croce* was also performed at the Dominican monastery in the Old Town, in 1751; no performing materials or libretto of this event are known – it is therefore difficult to state whether or not this work was by Hasse.³ Hasse's *La Caduta di Gerico* was also performed in 1782 by the Thun Theatre company, in the Lesser Town; no performing material or libretto survived.⁴

Judging from its libretto, it seems that *La Caduta di Gerico*, written to the text of Giovanni Claudio Pasquini, and published in Prague in Italian and a parallel German translation, was performed without any alterations – apart from small printing errors, most of which do not change the sense of the text, it corresponds fully with the original of the libretto.⁵ Printing errors can also be found in the libretto of *Il Giuseppe riconosciuto*, composed to Metastasio's text, and published in Prague in Italian and a parallel German translation. In the second part of the oratorio, Thanete's aria "So che la gloria

¹ For performances of Hasse's oratorios in Prague cf. Otakar Kamper, *Hudební Praha v XVIII. věku* (Music in 18th century Prague), Prague 1936; Josef Jaromír Lauschmann, *Pražské oratorium* (Oratorio performances in Prague), PhD diss., Prague 1938; Milan Poštolka, *Libreta strahovské hudební sbírky* (Libretti in the Strahov music collection), in: *Miscellanea Musicologica* 25/26, Prague 1975; Jaroslav Bužga, *Einige Quellen zur Geschichte der Oratorien in Prag und Brno (Brünn) und der Osterndramen aus Olomouc (Olmütz) im 18. Jahrhundert*, in: *De Musica disputationes Pragenses*, 1, Prague 1972, pp. 151–171; Michael Koch, *Die Oratorien Johann Adolf Hasses. Überlieferung und Struktur*. 1, 2., Pfaffenweiler 1989; Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, Cuneo 1990–1993; Michaela Freemanová, *Pietro Metastasio's oratorio librettos in the Czech Lands – a document on the changes of taste in the 18th and 19th centuries*, in: *Händel-Jahrbuch*, Halle/Saale, 1999, pp. 270–275; id.: *The librettos of the Italian oratorios in the Bohemian Lands in the 18th century*, in: *Händel-Jahrbuch*, Halle/Saale, 2000, pp. 231–246; id.: *Oratorium (and opera) of the German composers as performed in the Czech Lands in the 18th and 19th centuries*, in: *Deutschsprachiges Theater in Prag*, Prague 2001, pp. 195–204.

² Cf. CZ-Pn, 52 C 8.

³ For the 1751 Prague performance of *La Depositione dalla Croce* cf. Josef Jaromír Lauschmann, *ibid.*, Příloha I. *Soupis oratorií pašijového týdne* [Supplement I, List of Passion Week Oratorios], p. 9.

⁴ For the 1782 Prague performance of *La Caduta di Gerico* cf. Otakar Kamper, *ibid.*, p. 249; Pravoslav Kneidl, *Libreta italské opery v Praze v 18. století* (Libretti of the Italian Operas performed in Prague in the 18th Century), in: *Strahovská knihovna* (Strahov Library), III, 1968, pp. 190–201.

⁵ Cf. CZ-Pn, 52 B 45; Claudio Sartori, *ibid.*, pp. 400 f. For the full text of the oratorio cf. Michael Koch, *ibid.*, vol. II., pp. 216–229.

perde / d'un ubbidir sincere" is missing; the rest of the libretto corresponds with the original.⁶ In the libretto of *La deposizione dalla Croce*, composed to the text by Giovanni Claudio Pasquini, and published in Prague in Italian and a parallel German translation, are also small printing errors, one textual replacement (in Giovanni's recitativ in the first act, "E pure udisti, Nicodemo, come a lei Gesu penso", the last verse, "tu sai, che al Padre in suo favor si sciolse" is changed to: "per lei morendo, in suo favor si scolse"), and one non-substantial change of wording ("il nostro Salvatore" instead of "il nostro Redentore").⁷ The greatest change from the original is *Sant'Elena al Calvario*, from 1765, composed to Metastasio's text, and published in Prague in Italian and a parallel German translation. The original first aria of Sant' Elena, "Si, v'intendo, amate sponde" is replaced here by the aria "Sacri orrori, ombre felici". The same text change can be found also in the libretto of *Sant' Elena*, printed in Vienna for the performance of this oratorio in Advent 1772, for the benefit of the Viennese Tonkünstler-Sozietät; this textual change used to be ascribed to the court music director Count Johann Wenzel von Sporck. No earlier performance of *Sant' Elena* in Vienna is known; when exactly the textual revision of this oratorio was made, for which performance, and by whom, remains open to further research.⁸

Four scores of Hasse's oratorios, performed in Prague, survive in Prague in the National Museum-Czech Music Museum and the Strahov Premonstratensian monastery music collection, and also in the Lobkowitz collection: *Il cantico de tre fanculli*, *La conversione di Sant' Agostino*, *Le virtu appie de la Croce* and *I pellegrini al sepolcro di Nostro Signore*.

Il cantico de tre fanciulli was performed in the Dominican monastery in the Old Town in 1753. The viola and fondamento parts of the score have the same date. Today, the score is in the music collection of the Benedictine monastery in Broumov, North Bohemia, which was the filial of the Břevnov Benedictine monastery in Prague. This might be, therefore, the original Prague performing material, lent by the Dominicans to the Benedictines (or vice versa); the paper of the score bears one of the most frequent watermarks of Prague and Bohemian scores of this period – a star with six beams arranged round a circle, and a moon sickle. The score survived complete: it consists of solo vocal parts (Anania, Misaele, Azaria, Angelo and Nabucadonezar), choir and instrumental parts – two violins, two flutes (or oboes), two *corni di caccia* (i. e. horns), archlute (or theorbo), violetta (i. e. viola) and fondamento. The libretto by Stefano Bernardo Pallavicini, printed for the performance, shows the same cut-out as the score – in the first Act, the "Coro di Chaldei" ("Si morrete in fiamme ardente") is missing. The score itself is further changed in several places: Azaria's recitative, "Beneditelo ognor

⁶ Cf. CZ-Pn, 52 B 45; CZ-Pnm, B 4163 and B 5250; Claudio Sartori, *ibid.*, pp. 400 f. For Thanete's aria cf. Michael Koch, *ibid.*, vol. II, p. 185 (for the full text cf. pp. 174–193).

⁷ Cf. CZ-Pn, 52 B 45; cf. Michael Koch, *ibid.*, vol. II, p. 231 (for the full text cf. pp. 230–243). The libretto is not listed by Claudio Sartori.

⁸ Cf. CZ-Pn, 9 F 3969; CZ-Pnm, B 4666 (libretto, published in Vienna in 1772). For the history of composition of *Sant' Elena* cf. Michael Koch, *ibid.*, vol. I, pp. 73 ff. and 116, vol. II, p. 148; for the textual changes in the libretto cf. vol. II, p. 231 (for the full text cf. pp. 230–243); Claudio Sartori: *ibid.*, pp. 400 f.

figli d' Adamo", in the second Act, is transferred into Anania's part, the terzetto of Misaele, Azaria and Anania "E onor a Dio rendete", before the concluding choir, is missing.⁹

La conversione di Sant' Agostino was performed in Prague twice – in 1754, at the monastery of the Dominicans, and in 1781, at the monastery of the Augustinians, in the Lesser Town. The libretti printed for the first and second performances are identical, and, apart from small printing errors, correspond with the text written by Hasse's pupil, Princess Maria Antonia Walpurgis. They also correspond with the score, which, like the libretto from 1781, survive in the collections of the Premonstratensian monastery at Strahov, near Prague Castle. The score is not dated, but its writing and paper (yellowish and coarse, with watermark of star and moon sickle, identical with the paper of *Il cantico de tre fanciulli*), suggest that it might have been copied in Prague about 1754. The score is fragmentary; its original cover, as well as all instrumental parts, are missing. It consists of vocal parts for S. Agostino, S. Monica, S. Alipio, S. Navigio and S. Simpliciano, and a part of S. Simpliciano's part. "Voce di cielo" is inserted on a separate piece of paper in Monica's part, together with Soprano ripieno.¹⁰

The Prague score of the substantially re-written *Le virtu appie della croce*, to the text of Stefano Benedetto Pallavicini, also surviving in the Premonstratensian Strahov collection, was described in detail by Michael Koch in his dissertation, published in 1989. Koch dated the score, partially containing materials copied in Dresden, between 1737, when the oratorio was first performed, and 1750. The time of the origin of the Prague version of *Le virtu appie della croce* was, in fact, seemingly much later: the libretto for the performance of this oratorio in the monastery church of the Kreuzherren, is dated 1774. The score corresponds fully with the contents of the Prague libretto, extended at the end of the first act by the scene of Fede, Mondo, Carita, Speranza and Inferno, and a concluding chorus, followed by the second act, for which an unknown composer wrote the music, apart from the last chorus, taken from Hasse's original. The paper of the additional parts of the score is Bohemian, and typical for the last decades of the 18th century – its watermarks bear a star with six beams and another, smaller star inside, and a moon sickle. The identity of the author of the extra music and perhaps also the extra text, remains until now undisclosed.¹¹

I pellegrini al sepolcro di N. S., the most popular of all Hasse's oratorios given in Prague, was performed there three times. A comparison of the libretto printed for the first performance in the Dominican church in 1755, in Italian and a parallel German translation, with the Dresden score and libretto, by Stefano Benedetto Pallavicino, from 1742, showed that it followed the first version of the

⁹ Cf. CZ-Pnm, XXXVIII B 363 (score), Pn, 52 B 45, 65 D 1232 (libretto); cf. Michael Koch, *ibid.*, vol. II., pp. 160–168; Claudio Sartori: *ibid.*, pp. 400 f. (Prague libretto is dated here 1763 – printing error?).

¹⁰ For the 1754 performance cf. CZ-Pnm, XLVII E 146 (score; Strahov collection) and the following libretti: CZ-Pn, 52 C 53, CZ-Pnm, B 4150; for the 1781 performance cf. CZ-Pnm, B 4060 (libretto: Strahov collection); cf. Michael Koch, *ibid.*, vol. II., pp. 244–256; Claudio Sartori: *ibid.*, pp. 400 f. (lists only the Prague libretto from 1781).

¹¹ Cf. CZ-Pnm, XLVI E 37 (score, Strahov collection, none of the additional numbers is recorded by RISM); CZ-Pn, 52 C 53 (libretto); cf. Michael Koch, *ibid.*, vol. II., pp. 244–256; Prague libretto is not listed by Claudio Sartori.

oratorio: the first act finishes in the libretto by the *Lauda* “Le porte a noi diserra, Jerusalem bramata” (“beata” in the score), the second act by the chorus “Pellegrino e l’uomo in terra”.¹² This pattern was also followed by Johann Adam Hiller, when he turned *I pellegrini*, provided with a German text, into a piano score, published in Leipzig in 1784; a copy of this arrangement is found in the National Library in Prague.¹³ In 1745, Hasse revised *I pellegrini* for the first time; the score finishes by two pages of paper – the right page remained empty, while on the left page Hasse wrote a four bar long *Sinfonia* and noted: “Dopo di questo si replica tutta la lauda col lmo Versetto cambiato, e finisce l’Oratorio. L.D. et B. M. S. V.” The last pages of the score of *I pellegrini*, which is in the Lobkowitz collection, today deposited in the Nelahozeves Castle in Central Bohemia, are nearly identical with Hasse’s 1745 arrangement; the text on the left page is written as follows: “Dopo di questo si replica il Lauda col 1^o versetto cambiato, e finisce l’oratorio. L.D. et B.V.M.” White colour, fine texture, and the *tre lune* watermarks of the paper suggest a possible origin in Vienna. In fact this score was written in Dresden by Matthäus Schlettner: after the Seven Years’ War, during which the Saxon paper mills were destroyed, paper had to be brought to Dresden from Venice.¹⁴ The libretto published for the performance in 1764, also in the Kreuzherren church, followed the arrangement by Hasse in 1751, repeating the *Lauda* “Le porte a noi diserra, Jerusalem beata” at the end of the second act.¹⁵ The same applies to the last performance in 1779, at the Kreuzherren church; both acts of the libretto finish again by the *Lauda* “Le porte a noi diserra, Jerusalem beata”.¹⁶ There should be, allegedly, another copy of *I pellegrini* in the music collection of the Kreuzherren – not in its main part, but among the scattered pages of various pieces of music, which need to be assembled and classified; due to the fact that this collection is currently not accessible, I was not able to prove it.

The *Opera pro sacro Parasceves Die*, from Kutná Hora, in Central Bohemia, is the second act of *I pellegrini*, in a Latin translation, re-worked into an organ part. It consists of four vocal parts (two sopranos, alto and bass, corresponding with the original parts of Eugenio, Agapito and Guida; Albino and Teotimo are joined together) and organ *fondamento*. The arias are less virtuosic than in the original; the arrangement follows Hasse’s last revision of the oratorio – it concludes with the chorus “Le porte a noi diserra, Jerusalem beata” (“Ah praebe locum amoris, Jerusalem beata”)¹⁷

Two copies of the *Lauda* “Le porte a noi diserra, Jerusalem beata” from *I pellegrini*, survive in the collection of The Czech Music Museum. Both are from the late 18th century, both texts are in Latin (“O felix Coeli porta, Jerusalem”); they do not correspond with the text used in the oratorio arrangement from Kutná Hora. The first *Offertorium quadragesimale in Dis maggiore*, is in the

¹² Cf. D-DI, Mus. 2477-D-14 (score); CZ-Bm, B 625 (Dresden libretto from 1742); CZ-Pn, 34 C 319, 52 C 8 (Prague libretti). The Prague libretto is not listed by Claudio Sartori.

¹³ *Passionsoratorium Die Pilgrimme auf Golgatha*, Leipzig 1784, CZ-Pn, 59 C 6495.

¹⁴ Cf. Nelahozeves Stately Home, Lobkowitz music collection, X. B.d 9. I am indebted for the information on Matthäus Schlettner and Venetian paper being used in Dresden to Ortrun Landmann.

¹⁵ Cf. CZ-Pnm, B 4130; CZ-Pn, 34 C 319. The libretto is not listed by Claudio Sartori.

¹⁶ Cf. CZ-Pn, 52 C 53. The libretto is not listed by Claudio Sartori.

¹⁷ Cf. CZ-Pnm, Hr 544; I am indebted for the information on this score to Robert Hugo, leader of the Capella Regia Praha ensemble.

collection of the Strahov Premonstratensian monastery; it is arranged for four voices (C, A, T, B, instead of the original two sopranos, alto and bass), and instruments characteristic for the last decades of the 18th century – clarinets and horns (instead of flutes and violins in the original).¹⁸ The second belongs to the collection which the National Museum in Prague acquired in the early 20th century, after the death of Prague Conservatoire professor and organist Ondřej Horník (1864–1917); it comprises mainly of music gathered from Prague and country parish churches. The *Chorus in F* (original pitch of the *Lauda*), slightly shortened if compared with the original (117 bars; 128 bars in the original), was found in Citoliby, West Bohemia. It is signed ‘Pro me Carolo Koprziva’; i. e. Karel Blažej Kopriva (1756-1785), the most important figure of the late 18th century music life of Citoliby, one of the estates in the possession of the music loving family of the Counts Pachta.¹⁹

Last but not least, attention should be paid to copies of Hasse’s oratorios which are found in the collection of the stately home in Náměšť nad Oslavou, in South Moravia. From the end of the 18th century, Náměšť was the seat of Count Heinrich Wilhelm von Haugwitz, who is mainly known as one of the earliest German translators of Handel’s oratorios. He was also strongly interested in works by Christoph Willibald Gluck, Johann Gottlieb Naumann and Antonio Salieri. From Hasse’s works, he acquired three scores, all of them copied around 1800 by the same hand: the opera *Artemisia*, and the oratorios *Sanctus Petrus* and *Il cantico de tre fanciulli*. *Artemisia* was copied on yellowish paper, possibly of Bohemian or Austrian origin, with a watermark composed of a fleur-de-lys shield and crown, alternating points and flowerheads.²⁰ *Il cantico de tre fanciulli* was written on slightly finer paper with an unclear watermark combining an anchor with the initials IAV or VAL, perhaps of Austrian origin.²¹ The score of *Il cantico de tre fanciulli* is fragmentary, divided in seven, partially wrongly numbered files, which do not fully link to each other; parts of the music, including the end of the score, are missing. The surviving numbers correspond with the original libretto.²²

Without a thorough research into Haugwitz’s household financial diaries it is not possible to say today whether or not Haugwitz intended to have *Artemisia* and *Il cantico de tre fanciulli* performed at his Moravian estate – either in Náměšť itself, or in his near-by summer residence Schönwald in Jinošov.²³ He did not arrange any of them. With *Sanctus Petrus*, it was different. In the Haugwitz

¹⁸ Cf. CZ-Pnm, XLVI D 226.

¹⁹ Cf. CZ-Pnm, IX F 143.

²⁰ CZ-Bm, A 17. 014 a-c.

²¹ Cf. Georg Eineder, *The Ancient Paper-Mills of the former Austro-Hungarian Empire*, Hilversum 1964, pp. 318, 361. The watermark is not listed by František Zuman, *České filigrány XVIII. století* (Bohemian 18th Century Watermarks), Prague 1932; id.: *České filigrány z první poloviny XIX. století* (Early 19th century Bohemian Watermarks), Prague 1934; id: *Papír. Historie umění a řemesla*. Příloha časopisu Papír a celulóza (Paper. History of Art and Craft. Supplement of the Journal Paper and Cellulose), Prague 1983.

²² Cf. CZ-Bm, A 17. 017.

²³ The Haugwitz family papers, including the financial diaries, are deposited in the Moravian regional Archives in Brno. For Haugwitz’s music performances cf. Karel Vetterl, Bohumír Rieger a jeho doba [Bohumír Rieger and his Time], in: *Časopis Matice moravské*, 53, 1929, pp. 42–86 and pp. 435–500; id., Händels und Glucks musikdramatische Werke auf dem Schlosse Namiescht in Mähren, in: *Der Auftakt*, 11, 1931, pp. 54–57; Jan Racek, Oratorien und Kantaten von G. Fr. Händel auf dem mährischen Schlosse von Náměšť in Mähren, in: *Sborník prací filosofické fakulty brněnské university – řada hudebněvědná*, 8, 1959, pp. 46–67; Jiří Sehnal, Gluck im Repertoire des Schloßtheaters des Grafen Haugwitz in Náměšť nad Oslavou, in: *Gluck in Wien*,

collection, there are two versions of it. First: the original score (*Magdalena. Oratorium del Sig. Giov. Adolfo Hasse*), copied on rather coarse, yellowish paper, probably Bohemian, with an unclear watermark (perhaps an anchor?).²⁴ Second: an arrangement from 1811, provided with German text, and written on typical Bohemian paper of the period, coarse, with a watermark composed of the Hungarian coat of arms and the initial K (perhaps the North-Bohemian Kiesling paper-mill?) – *Die geliebten Jesu von Hasse. Aus dem Lateinischen übersetzt von dem Übersetzer der Iphigenia in Aulis* (Übersetzer der Iphigenia in Aulis' was Haugwitz's *nom de plume*).²⁵ Haugwitz was in contact with the prominent representatives of Viennese musical historicism – Gottfried van Swieten, Rafael Georg Kiesewetter, and Ignaz von Mosel; his translation and arrangement of the score were made in the spirit of this movement. The original score was written for five singers (Maria Magdalena, Maria Iacobi, Maria Salome, Sanctus Petrus and Joseph de Arimatea) and strings. The arrangement from 1811 shows the score extended by trumpets, timpani, horns in F and oboes. As can be seen in the score, as well as in the undated libretto (*Die Geliebten Jesus an dem Tage seiner Kreuzigung. Eine Cantate vom Hasse mit einem Schluß Chor vom Homilius. Der text neu bearbeitet durch den Übersetzer der Iphigenia in Aulis*), the text was shortened by omitting recitatives as well as arias – and where necessary, also extended; the vocal lines were simplified, their span changed and the whole score condensed and divided between four singers: two sopranos (in the original, Maria Magdalena and Maria Salome), tenor (Maria Jacobi, Joseph de Arimatea) and bass (Sanctus Petrus).²⁶ The original concluding chorus was replaced by “Unsre Sünden und Missetaten” from the Dresden based composer Gottfried August Homilius's Passion Cantata *Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld*. As with all other translations and arrangements made by Haugwitz, this is a characteristic product of its time and views of earlier music and the ways of helping it return to the limelight in the early 19th century culture environment of Vienna.

Researching oratorios can be quite challenging. Josef Jaromír Lauschmann mentioned in his dissertation *Pražské oratorium* (Oratorio Performances in Prague), submitted at Charles University in Prague in 1938, that in 1727 *Deus propter scelera populi sui mortuus* was produced in the Kreuzherren Monastery Church. Lauschmann quoted the Kreuzherren's *Diarium Domesticum*, according to which the text of this sepulcro was written by the member of the Order Carolus Kořinek,

Kongreßbericht, Kassel 1989, pp. 171–177; Michaela Kopecká, Zur Händel-Rezeption in den Böhmischem Ländern in Vergangenheit und Gegenwart, in: *Händel-Jahrbuch*, Halle/Saale, 1989, pp. 119–133; Michaela Freemanová, Pietro Metastasio's oratorio, in: *Händel-Jahrbuch*, Halle/Saale, 1999, pp. 270–275; id., Oratorium (and opera) of the German composers, in: *Deutschsprachiges Theater in Prag*, Prag 2001, pp. 195–204; id., Heinrich Wilhelm von Haugwitz – “Übersetzer der Iphigenia in Aulis” in: *Hudební věda*, 4/2003, pp. 361–370; id., Johann Gottlieb Naumann and the Náměšť Collection, in: *Johann Gottlieb Naumann und die europäische Musikkultur des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Bericht über das Internationale Symposium vom 8. bis 10. Juni 2001 im Rahmen der Dresdner Musikfestspiele 2001*, Hildesheim-Zürich-New York 2006, pp. 353–364; Heinrich Wilhelm von Haugwitz: d'Übersetzer der Iphigenia in Aulisé in process of translation and arrangement of Handels works, in: *Händel-Jahrbuch*, Halle/Saale, 2010, pp. 375–393

²⁴ Cf. CZ-Bm, A 17. 016.

²⁵ Cf. CZ-Bm, A 17. 015, A 17. 016 (scores), B 729 (libretto); CZ-Pnm, B 7139 (libretto).

²⁶ The text of the libretto of *Sanctus Petrus* was kindly supplied by the head of the Johann-Adolf-Hasse Gesellschaft München, the late Dr Klaus Müller.

at that time “actualis confessarius Serenissimi etc. Principis Mauriti de Saxen: Neustadt Dresda etc.” (i. e. Hermann Moritz Graf von Sachsen, 1696–1750), while “Musicam vero virtuosus quidam apud aulam Serenissimi Regis Poloniorum existens composuit”.²⁷ The title page of the libretto, surviving in Prague’s National Library, does not give any clue to this statement: *Deus propter scelera populi sui Mortuus. Juxta illud Isaiae 53. V. 8. Propter scelus populi meipercussi[!] eum. Musicali Dramate parentatus in ecclesia S. Francisci Sacri Militaris ordinis Crucigerorum cum rubea stella Pragae ad pedem pontis Die Parasceves hora undecima antemeridiana. Permissu superiorum. Typis Universitatis Carolo Ferdinandae in Collegio S.J. ad S. Clem.*²⁸ An identical copy of the same text, also published in Prague’s Clementinum Jesuit College (*Typis Universitatis Carolo-Ferdinandae in Collegio S. J. ad S. Clem.*) is in the Sächsische Landesbibliothek (SLUB). The wording of its title page is slightly different: it supports the *Diarium Domesticum* statement that the work was written for Dresden: *Deus propter scelera populi sui mortuus: Juxta illud Isaiae 53. v. 8. Propter scelus populi mei percussi eum. Musicali Dramate parentatus in Regia Ecclesia Dresdensi.*²⁹ In the Sächsische Landesbibliothek (SLUB) there are no scores corresponding with this text. Josef Jaromír Lauschmann supposed that this oratorio might have been Zelenka’s work; no Zelenka composition to this text is known to have been written for the Dresden Court. The same applies to the other Dresden musicians – Johann Adolf Hasse, Giovanni Alberto Ristori, Johann Georg Schürer, or their predecessor Antonio Lotti (whose Latin oratorio *Jesus Christus in Cruce pro nobis mortuus* was written for Prague Jesuits and produced in their Clementinum College in 1724).³⁰ Latin oratorio authors working in Dresden around 1727 were Tobias Butz, and Johann David Heinichen. Period documents mention 1725 and 1726 performances of Latin oratorios by Heinichen, and in 1727 by Butz.³¹ Considering the fact that foreign oratorios were given in Prague one or more years later than they were composed, it seems probable that *Deus propter scelera* was a work by Johann David Heinichen; no composition of his, written to this text is, however, as yet known. More about this matter might be revealed by future research.

²⁷ Cf. Josef Jaromír Lauschmann, *ibid.*, pp. 51–52; *ibid.*, Příloha I. *Soupis oratorií pašijového týdne* [Supplement I, List of Passion Week Oratorios], p. 4; Carolus Kořínek wrote also another oratorio text – *Jesus Christus. Pastor bonus* (anonymous, performed in Prague in 1731; cf. CZ-Pn, 52 C 8).

²⁸ Cf. CZ-Pn, 34 C 319.

²⁹ Cf. D-DI, Hist. Sax. G 135; I am indebted for the information on this libretto and further help to Karl Wilhelm Geck and Ortrun Landmann.

³⁰ For Lotti’s *Jesus Christus* cf. Pn, 34 C 319, 52 C 20; DLABACŽ, vol. II, col. 233–234; cf. Josef Jaromír Lauschmann, *ibid.*, Příloha I. *Soupis oratorií pašijového týdne* (Supplement I, List of Passion Week Oratorios), p. 3.

³¹ For the Dresden oratorio repertoire cf. Wolfgang Horn, *Die Dresdner Hofkirchenmusik, Studien zu ihren Voraussetzungen und ihrem Repertoire*, Stuttgart 1987; Wolfgang Reich, Exzerpte aus dem *Diarium Missionis S. J. Dresdae*, in: *Zelenka-Studien II: Referate und Materialien der 2. Internationalen Fachkonferenz Jan Dismas Zelenka*, Dresden und Prag 1995, (hrsg. von W. Reich und G. Gattermann); *Deutsche Musik im Osten*, 12, Sankt-Augustin, 1997, pp. 315–375; Janice Stockigt, *Jan Dismas Zelenka (1679-1745): A Bohemian Musician at the Court of Dresden*, Oxford 2000. I am indebted for the further information on Dresden oratorio performances and their listing by the Dresden Jesuit Diaries to Janice Stockigt.

SUPPLEMENT

J. A. Hasse's oratorios performed in the Bohemian Lands

Prague

1751

La deposizione dalla croce di Gesu Christo [by Hasse?] (Dominicans)

1753

Il cantico de' tre fanciulli (Dominicans)

score: CZ-Pnm, XXVIII B 363 (coll. Broumov [Braunau]), libretto: CZ-Pn, 52 B 45, 65 D 1232

IL CANTICO / DE' / TRE FANCIULLI, / ORATORIO / DA CANTARSI NELLA CHIESA / S. AEGIDIO / DE' PREDICATORI / Nella Citta Vecchia di Praga / IL / SABBATO SANTO / NELL' ANNO MDCC LIII. / Ristampato da Giovanni Carlo Hraba degl' Incliti / Stati del Regno di Boemia Stampatore.

1754

La conversione di S. Agostino (Dominicans)

libretti: CZ-Pn, 52 C 53; CZ-Pnm, B 4150

LA CONVERSIONE / DI / S. AGOSTINO, / ORATORIO / DA CANTARSI / NELLA CHIESA / DI / S. EGIDIO ABBATE / A PRAGA / IL SABBATO SANTO / NELL' ANNO MDCCLIV.

Die Bekehrung / Des / Heil. Augustini, / Ein / Geistliches Gedicht, / welches / in der Kirchen S. AEGIDII / auf der Alt-Stadt Prag / Den / Oster Heiligen Abend / ist aufgeführt worden. / Im Jahr 1754.

1755

I pellegrini al sepolcro di N.S. (Dominicans)

libretti: CZ-Pn, 34 C 319, 52 C 8

I PELLEGRINI / AL / SEPOLCRO / DI N. S. / ORATORIO / DA CANTARSI NELLA / CHIESA DI S. EGIDIO ABBATE / Dell' Ordine / De predicatori della Citta Vecchia / a PRAGA / Dopo'l mezzo giorno verso le cinqv' / Ore / DEL VENERDI SANTO / CON LICENZA SUPERIORI, / Nell' Anno M. DCC. LV.

Die Pilgrimme / Bey dem heiligen Grabe, / Ein / Musicalisches Gespräch / Welches / In der Kirchen S. Aegidii / Abtens, Prediger Ordens in / der Koenigl. Alt-Stadt / Prag, / Am Char-Freytag / Nachmittag gegen fünff Uhr aufgeführt worden. / Mit Bewilligung der Obrigkeit. / Im Jahr 1755.

1764

I pellegrini al sepolcro di N.S. (Kreuzherren)

libretto: CZ-Pnm, B 4130

I PELLEGRINI / AL SEPOLCRO / DI N. S. / ORATORIO / PER MUSICA / DA CANTARSI / NELLA CHIESA DI S. FRANCESCO DEL / SACRO ORDINE MILITARE DE' CROCI / GERI COLLA STELLA ROSSA, IN / PRAGA PRESSO AL PONTE / IL GIORNO DEL VENERDI

SANTO / ALL' UNDECI ORE DI MATTINA. / L' ANNO M. DCC. LXIV. / CON LICENZA DE' SUPERIORI..[!] / In Praga per la Stampa Collegio di S. Clemente della Compagnia di GIESU

1765

S. Elena al Calvario (Kreuzherren)

libretto: CZ-Pn, 9 F 3969

S. ELENA /AL CALVARIO. / ORATORIO / DA CANTARSI / Nella Chiesa / di / S. FRANCESCO / Del Sacro Ordine Militare de' Crocigeri / colla Stella rossa in Praga presso al Ponte / il Giorno, / DEL VENERDI SANTO / All' undeci ore di Mattina. / L'ANNO M. DCC. LXV. / Nella stamperia dell' Universita Carol. Ferd. Nel Colleg. della / Compagnia di GESU a S. Clemente.

Die / Heilige Helena / an der Schaedelstaete, / ein / Musicalisches / Gespraech, / welches / In der Kirchen des Heil. Francisci / des Ritterlichen Creutz-Ordens mit dem / Rothen Stern naechst der Praeger Bruecke / Am Heiligen Charfreytag Vormittag / um 11. Uhr wird aufgefuehret werden. / Im Jahr 1765. / Gedruckt bey St. Clemens.

1766

La caduta di Gerico (Kreuzherren)

libretto: CZ-Pn, 52 B 45

LA CADUTA / DI GERICO / AZIONE SACRA / DA CANTARSI / NELLA CHIESA / DI / S. FRANCESCO / Del Sacro Ordine Militare de' Crocigeri / colla Stella rossa in Praga presso al Ponte / il Giorno DEL VENERDI SANTO / All' undeci ore di Mattina. / La Poesia e del Sig. Abbate Gio: Claudio Pasqui / ni: Cav.^{te} del S.R.I. / La Musica del celebre Sig. Gio: Adolfo Hasse, / NELL' ANNO MDCCLXVI. / Nella Stamperia dell' Universita Carol. Ferd. Nel Colleg. della / Compagnia di Gesu a S. Clemente.

Der Untergang / der Stadt Jericho, / ein geistliches Drama, / welches / In der Kirchen des heil. Franciscus / des Ritterlichen Creutz-Ordens mit dem / rothen Stern zu Prag naechst der / Bruecke / Am Heiligen Charfreytag Vormittag / um.11. Uhr wird aufgefuehret werden. / Die Poesie ist vom Hrn. Abt Joh. Claud. Pasquini, / Rittern des H. R. R. / Die Musick vom Beruehmten Hrn. Joh. Adolf Hassen. / Im Jahr 1766. / Gedruckt bey St. Clemens.

1767

Il Giuseppe riconosciuto (Kreuzherren)

libretti: CZ-Pnm, B 4163, B 5250; CZ-Pn, 52 B 45

IL GIUSEPPE / RICONOSCIUTO / ORATORIO / DA CANTARSI / NELLA CHIESA / DI / S. FRANCESCO / Del Sacro Ordine Militare de' Crocigeri / colla stella Rossa in Praga presso al Ponte / il Giorno / DEL VENERDI SANTO / All' undeci ore di Mattina. / La Poesia e del Sigr. Abbate Pietro Metastasio. / La Musica del celebre Sigr. Gio. Adolfo Hasse. / NELL' ANNO M. DCC. LXVII. / Nella Stamperia Colleg. Academ. Compagnia di GESU / a S. Clemente.

Der / Erkennte Joseph, / Ein / Geistliches Gedichte, / Welches/ In der Kirchen des Heil. Franciscus / des Ritterlichen Creutz-Ordens mit dem / rothen Stern zu Prag naechst der / Bruecke / Am Heiligen

Charfreytag / Vormittag um 11. Uhr wird aufgefuehret / werden. / Die Poseie ist von Herrn Abt Peter Metastasio. / Die Music von beruehmten Herrn Johann Adolph / Hassen. / Im Jahr 1767. Gedruckt in der Academischen Buchdruckerey bey St. Clemens / der Gesellschaft JEsu, durch Johann Georg Schneider Factor.

1769

La deposizione dalla Croce di Gesu Cristo (Kreuzherren)

libretto: CZ-Pn, 52 B 45

LA DEPOSIZIONE / DALLA CROCE / DI GESU' CHRISTO / SALVADOR NOSTRO / AZIONE SACRA / DA CANTARSI / NELLA CHIESA / DI / S. FRANCESCO / Del Sacro Ordine Militare de' Crocigeri / colla Stella rossa in Praga presso al Ponte / il Giorno / DEL VENERDI SANTO / All' undeci ore di Mattina. / La poesia e del Sigr. Abbate Gio. Claudio Pasquini: Cav.^{te} del S. R. I. / La Musica del Celebre Sig. Gio. Adolfo Hasse. / NELL' ANNO MDCCLXIX. / Nella Stamperia dell' Universita Carol. Ferd. nel Colleg. della / Compagnia di GESu a S. Clemente.

Die Herabnehmung / des heiligen / Leichnams Jesu / vom Kreuze, / ein geistlich Drama, / welches / In der Kirche des heiligen Franciscus des / Ritterlichen Kreuz-Orden mit dem rothen / Stern zu Prag naechst der Bruecke / Am heiligen Charfreytag Vormittag / um 11. Uhr wird aufgefuehret werden. / Die Poesie ist vom Hrn. Abt Joh. Claud. Pasquini, / Rittern des H. R. R. / Die Musick vom beruehmten Hrn. Joh. Adolf Hassen. / Im Jahr 1769. / Altstadt Prag/ / gedruckt in der Academischen Buchdruckerey bey St. Clemens, / der Gesellschaft JEsu, durch Joh. Georg Schneider Factor.

1774

Le virtu appie della croce (Kreuzherren)

score: CZ-Pnm, XLVI E 37 (coll. Strahov);

libretto: CZ-Pn, 52 C 53

LE / VIRTU / APPIE / DELLA CROCE / ORATORIO / DA CANTARSI NELLA CHIESA / DI S. FRANCESCO / DEL SACRO ORDINE MILITARE DE CROCIGERI / COLLA STELLA ROSSA IN PRAGA PRESSO AL PONTE / IL GIORNO DEL VENERDI SANTO, / ALLE UNDICI ORE DI MATTINA NELL' ANNO M. D. CC. LXXIV. / Con la Licenza della Censura Reale. / IN PRAGA, / STAMPATO DA GIOVANNI FERDINANDO NOBILE DI SCHOENFELD, STAMPATORE DELLA UNIVERSITA REALE.

1779

I pellegrini al sepolcro di N. S. (Kreuzherren)

libretto: CZ-Pn, 52 C 53

I PELLEGRINI / AL SEPOLCRO / DI N. S. / ORATORIO / PER MUSICA / DA CANTARSI NELLA CHIESA / DI / S. FRANCESCO / DEL SACRO ORDINE MILITARE DE' CROCIGERI COLLA / STELLA ROSSA, IN PRAGA PRESSO AL PONTE / IL GIORNO / DEL VENERDI SANTO / ALL' UNDECI ORE DI MATTINA. / L' ANNO M. DCC. LXXIX. / PRAGA, / NELLA

STAMPERIA DI GIOVANNI CARLO HRABA, STAMPATORE DELLI / STATI DELL INCLITO
REGNO DI BOEMIA.

1781

La conversione di San Agostino/Die Bekehrung Augustini (Augustinians)

score: CZ-Pnm, XLVII E 146 (coll. Strahov); libretto: CZ-Pnm, B 4060 (coll. Strahov)

LA CONVERSIONE / DI / SANT' AGOSTINO. / ORATORIO / DA CANTARSI NELLA
CHIESA / DI / S. TOMASO APOSTOLO / DELL' ORDINE DEI ROMITI / DI S. AGOSTINO. / IN
GIORNO / DEL VENERDI SANTO / ALLE ORE CINQUE VERSO LA SERA. / NELL' ANNO
MDCCLXXXI. / Adprobante Cesareo – Regia Censura. / PRAGA, / Coi caratteri della Ces. Reg.
Scuola Normale, per Giov. / Adamo Hagen, Fattore.

1782

La caduta di Gerico (Thun Theatre, Lesser Town)

Early 19th C.

Offertorium quadragesimale in Dis maggiore

score: CZ-Pnm, XLVI D 226 (coll. Strahov)

J. A. Hasse's oratorios (or their parts) performed outside Prague:

Bohemia

Opera pro sacro Parasceves Die

score: CZ-Pnm, Hr 544 (Kutná Hora [Kuttenberg], Central Bohemia)

Chorus in F

score: CZ-Pnm, IX F 143 (Citoliby, West Bohemia)

Moravia

Il cantico de tre fanciulli

score: CZ-Bm, A 17. 017 (coll. Náměšť nad Oslavou)

S. Petrus et S. Maddalena

scores: CZ-Bm, A 17. 018 (coll. Náměšť nad Oslavou); A 17. 015 (Die Geliebten Jesu);

libretto: CZ-Bm, B 729, CZ-Pnm, B 7139

Die Geliebten Jesus / an dem Tage seiner Kreuzigung / Eine Cantate vom Hasse / mit / einem
Schluß Chor vom Homilius. / der Text neu bearbeitet / durch den Übersetzer der Iphigenia in Aulis

Böhmische Musiker waren im Sachsen des 18. Jahrhunderts nicht nur in Dresden.

Anmerkungen zur böhmischen Musiker-Migration

Zu den Fehlsichtigkeiten der Musikgeschichtsschreibung gehören die Reduzierung der Analyse der Musikkultur einer Region auf ihr städtisches Zentrum, die Einschränkung auf Leben und Werk nur der herausragenden Musikerpersönlichkeiten und die ungenügende Auseinandersetzung mit den musikkulturellen Wechselbeziehungen zwischen Mitteleuropa und dem östlichen Europa. Dies ist nur teilweise der Quellsituation und dem Niveau der Quellenauswertung geschuldet, sondern hängt zu einem großen Teil auch mit einer tradierten Herangehensweise zusammen, insofern, als Musikkultur ungenügend in ihrer Ganzheit und in den Beziehungen aller ihrer Teile zueinander betrachtet wird. Das gilt auch für das zu behandelnde Thema, worin für Sachsen bewusst nicht die böhmisch-deutschen musikkulturellen Wechselbeziehungen hinsichtlich des Zentrums Dresden und nicht hinsichtlich der Hofkapelle angesprochen werden sollen.¹ Dabei stoßen wir auf zwei spezifische Probleme. Das eine Problem betrifft die schon angesprochenen Quellendesiderate, die größer werden, je kleiner eine Ortschaft ist. Das andere Problem zeigt sich in der Tendenz einer kleinen Gemeinschaft, wie es etwa das Dorf oder eine kleinere Stadt darstellt, zur Selbstisolation gegenüber etwas Fremdem, was sich im Sächsischen auch als Barriere gegenüber böhmischen Musikern ausgewirkt haben kann.

Im 18. Jahrhundert ist die Zeit der Emigration von Exulanten aus den böhmischen Ländern, wie sie durch die Rekatholisierung nach der Schlacht am Weißen Berge 1620 ausgelöst wurde, weitestgehend vorüber und die Zuwanderung von deutschen und tschechischen Böhmen nach Sachsen normalisiert sich. Ende des 17. Jahrhunderts sind bislang nur noch wenige böhmische Kirchenmusiker nachweisbar, deren Migration nach Sachsen man wahrscheinlich noch unter dem Aspekt des Exulantentums zu betrachten hat. Nach Elstra in die Oberlausitz migriert der Böhme Johann Otto, der hier zwischen 1687 bis zum Tode 1740 das Kantorenamt ausübt; sein Sohn Ephraim Jakob Otto folgt ihm im Amt 1740–1775 und diesem wiederum dessen Sohn Ephraim Gottfried Otto (im Amt 1775–1808),² d. h. über drei Generationen sind in diesem Orte die Kantoren mit Böhmen direkt oder indirekt verbunden. Aus „Frauenstadt in Böhmen“ (der Ort ist jedoch in Böhmen nicht identifizierbar) gelangt Hans Georg Schröer (Schreyer) (lebt 1632–1707) als Exulant nach Bautzen und amtiert hier als Organist an St. Petri von 1653 bis 1704.³ Aus Gottesgab [Boží Dar] kommt David Franz als Kantor, Orga-

¹ Zdeňka Pilková, Böhmische Musiker am Dresdner Hof zur Zeit Zelenkas, in: Zelenka-Studien I, S. 55–64, dies., Zelenkas Zeitgenossen und Nachfolger aus Nordböhmen in der Dresdner Hofkapelle, in: Zelenka-Studien II, S. 487–492; vgl. dazu auch die Studie des Verfassers Böhmisch-sächsische Musikbeziehungen im 18. und 19. Jahrhundert, in: *Musikkulturelle Wechselbeziehungen zwischen Böhmen und Sachsen* (Tagungsbericht Marienberg 2005), hrsg. von Jörn Peter Hiekel und Elvira Werner, Saarbrücken 2007, S. 29–40.

² VOLLHARDT, S. 59 und S. 94 f.; vgl. *Lexikon zur deutschen Musikkultur. Böhmen, Mähren, Sudetenschlesien*, 2 Bde., hrsg. vom Sudetendeutschen Musikinstitut, München 2000 (LDM BMS), Sp. 1307.

³ VOLLHARDT, S. 17 und S. 397; LDM BMS, Sp. 1307.

nist und Pädagoge (von vor 1700 bis 1718 im Amt) nach Wildenfels bei Zwickau.⁴ Georg Knüpfer, der jüngere Bruder von Sebastian Knüpfer, ist, obwohl er wie sein Bruder aus Asch [Aš], also dem weit nach Sachsen hineinragenden böhmischen Landeszipfel, kommt,⁵ vielleicht auch noch in diese Gruppierung einzubeziehen. Er ist 1672–1705 Sänger (Bassist) in Leipziger Kirchenmusiken, geht dann aber nach fehlgeschlagener Bewerbung um das Thomaskantorat 1701 schließlich nach Schleiz als Hofmusiker; seine beiden Söhne sind übrigens noch Leipziger Thomasschüler. In Pausa im Vogtland ist um 1708/09 der gleichfalls aus Asch stammende Heinrich Wolfgang Hollstein als Organist tätig, welcher danach als Schullehrer nach Langenberg bei Gera geht,⁶ während im vogtländischen Schöneck ein weiterer Ascher, Johann Friedrich Dietzsch, 1707 bis zum Tode 1721 Organist ist.⁷ Auf die Ende des 17. Jahrhunderts nach Markneukirchen und Klingenthal aus Graslitz [Kraslice] exulierten Geigenbauer, die den vogtländischen Geigenbau initiieren, soll später eingegangen werden.

Dass Informationen, die Leipzig betreffen, nach denen aus Dresden am häufigsten vorliegen, dürfte naheliegend sein. Messen sind in europäischen Städten auch Magnete für in- und ausländische Musikergruppen. Für Leipzig betrifft dies im 18. Jahrhundert besonders Musiker aus Prag und aus Böhmen. Ein Bericht vom Juni 1737 belegt die Dimensionen: Allein bei der letzten Ostermesse, heißt es in einer Quelle, seien neun Gruppen, jede in einer Stärke von sechs bis acht Mann (das wären über 60 Musikanten), zusammen mit allerlei angeheuerten „Gesindel“ (die durchaus Instrumenten- und Gepäckträger gewesen sein können), in der Stadt gewesen. 28 Musiker hätten im „Goldenen Hirschen“ auf Stroh campiert. Solche so genannten „Prager“ würden jeweils bereits eine Woche vor Beginn einer Messe eintreffen und erst zwei Wochen nach Ende wieder abreisen.⁸ Dazu müssen sie bei der habsburgischen Behörde einen Pass beantragen, was mit der Verpflichtung verbunden ist, nach einer festgelegten Frist wieder nach Böhmen zurückzukehren. Darüber hatte Tomislav Volek bereits in den 1950er Jahren Belege beigebracht. Beispielsweise ist für die 1760er/70er Jahre ein solcher Vorgang aktenkundig.⁹ Es handelt sich dabei um eine Gruppe von sieben Musikern aus der Prager Altstadt, die einen Pass zu der Leipziger Ostermesse beantragen. Die Beteiligten werden in der betreffenden Archivalie namentlich genannt. Bis auf einen deutschen Namen (Johann Hallendorf) handelte es sich um tschechische Namen („Wentzl Pototschny [Potočný], Frantz Žialud [Žalud], Frantz Prokesch [Prokeš, Prokš], Thomas Kuchtik [Kuchtik], Frantz Moteil [Motejl] und Johann Drobny [Drobný]“). Dabei scheinen Einzelne durchaus mehrmals oder sogar regelmäßig nach Leipzig gezogen zu sein, denn eine spätere Aktennotiz von 1785 wiederholt Namen: „Joh. Hallendorf, Fr. Prokesch und Fr. Pistin Prager Musicanten bitten um einen Pass nacher Leipzig.“¹⁰ Doch auch in anderen sächsischen Orten finden

⁴ VOLLHARDT, S. 337; LDM BMS, Sp. 1307.

⁵ SCHERING, S. 160.

⁶ VOLLHARDT, S. 251.

⁷ VOLLHARDT, S. 305 und S. 478.

⁸ SCHERING, S. 160.

⁹ Tomislav Volek, K problému české hudební emigrace v 18. stol., in: *Miscellanea musicologica* 6, Praha 1958, S. 95–117, hier: S. 110 f.

¹⁰ Ebd., S. 108.

sich böhmische Musikanten: 1753 werden solche im erzgebirgischen Bärenstein registriert.¹¹ Möglicherweise befanden diese sich auf der Hinreise nach oder Rückreise aus Leipzig. Eine spezifische Musikergruppe bilden die jüdischen Musiker aus Böhmen (dazu äußerte sich jüngst Walter Salmen¹²). Anderen böhmischen Musikanten gelingt in Sachsen der Eintritt in festere Arbeitsverhältnisse. Der Violinist und Komponist Jan Jiří Neruda (dt. Johann Georg Neruda;¹³ 1707 Prag–1780 Dresden) ist 1742 (vielleicht bis zu seinem Eintritt in die Dresdner Hofkapelle 1749/50) in Dresden bei Friedrich August Graf Rutowski, einem illegitimen Sohn Augusts des Starken, angestellt.¹⁴ Ein „Fiedler Jos. aus Töplitz [d.i. Teplitz, tschechisch Teplice] bittet [in den 1780er Jahren] um Bewilligung auf einige Jahren zu dem Herrn von Kleist in die N. L. [heißt wohl Nieder-Lausitz] als Camerdiener und Musicus treten zu dürfen.“¹⁵



Musikanten. „Harfenmädchen“, Sängerin, Flötistin, Harfenistin, Geiger, Waldhornistin. Kolorierter Kupferstich von Georg Emanuel Opitz, um 1820. Stadt- und Bergbaumuseum Freiberg. Aus: Manfred Blechschmidt, *Fahrende Bergmusik aus dem Erzgebirge*, Schneeberg und Regensburg 1996, S. 48



Wandernde Harfenspieler aus der Umgebung von Nechanice, Böhmen. Aus: *Zur Baugeschichte der Harfe vom Mittelalter bis zum 19. Jahrhundert* [Bericht Symposium Michaelstein 1995], hrsg. von Monika Lustig, Michaelstein 1995 (= *Michaelsteiner Konferenzberichte*, 47), S. 98.

¹¹ Werner Kaden, *Musikkultur im Erzgebirge. Beiträge zur Musikgeschichte einer Region*, Schneeberg und Chemnitz 2001, S. 87.

¹² Walter Salmen, Prager Musikanten als Leipziger Messgäste im 18. Jahrhundert, in: *Musikkulturelle Wechselbeziehungen zwischen Böhmen und Sachsen* (Tagungsbericht Marienberg 2005), hrsg. von Jörn Peter Hiekel und Elvira Werner, Saarbrücken 2007, S. 201–207, hier: S. 207.

¹³ Im Folgenden werden den tschechischen Namen die in Österreich und Deutschland verbreiteten deutschen bzw. verdeutschten Namensformen hinzugefügt.

¹⁴ Zdeňka Pilková, Jan Jiří (Johann Georg) Neruda (ca. 1711–1756), in: *Beiträge zur Musikgeschichte Ostmitel-, Ost- und Südosteuropas*, hrsg. von Hubert Unverricht, Sinzig 1999 (= *Edition IME* Reihe 1: Schriften, Bd. 1), S. 103–162, hier: S. 108 f.

¹⁵ Volek (wie Anm. 9), S. 110 f. – Als jener Herr von Kleist könnte Franz Kasimir von Kleist, Militär im Siebenjährigen Kriege auf preußischer Seite, gest. 1810, in Frage kommen. Vgl. *Pierer's Universal-Lexikon*, Bd. 9, Altenburg 1860, S. 567.

Zum Ende des 18. Jahrhunderts begegnen zur Hakenharfe singende Mädchen. Sie kommen besonders aus dem grenznahen Preßnitz [Přísečnice] auf der böhmischen Seite des Erzgebirges.¹⁶ Dieser Ort lag direkt an der Handelsstraße von Prag nach Leipzig. Eine der Ersten oder überhaupt die Erste, die das Gewerbe des singenden Harfenmädchens berufsmäßig außerhalb Böhmens ausübt und aus Preßnitz dazu über den Gebirgskamm nach Sachsen zieht, ist Anna Maria Görner, die 1764 geboren wurde und bis 1806 nachweisbar ist. Mit ihren Einnahmen ermöglicht sie die Existenz ihrer Familienangehörigen. Im 19. Jahrhundert werden Preßnitzer Harfenmädchen zu einem stehenden Begriff wie Prager Musikanten, wobei die Harfenmädchen nicht unbedingt aus Preßnitz und die Musikanten nicht aus Prag gekommen sein müssen.¹⁷

Möglicherweise fügen sich die Schwestern Podleská in diese Tradition ein.¹⁸ Gemäß Dlabacž¹⁹ gibt es sechs Geschwister als Sängerinnen, die sämtlich Töchter des Müllers (Václav) Podleský aus Beraun [Beroun], einem böhmischen Ort, südwestlich von Prag gelegen, waren. Dlabacž nennt die Vornamen aller sechs Schwestern – geordnet nach Geburtsjahren – als Elisabetha (Ordensname Margaretha, geb. 1753), Anna (Ordensname Aquinata, geb. 12.2.1754), Maria Anna (Mariane, geb. 1759, heiratet den Obersekretär beim Magistrat zu Magdeburg Johann Peter August Fesca²⁰), Barbara (Ordensname Aloysia, geb. 1760), Josepha (oder Franziska, geb. 1761) und Thekla (3.12.1764 Beraun–28.8.1852 Prag, heiratet den Oboisten und Flötisten Vít Jan Křtitel Batka²¹). 1776 kommen – gemäß Dlabacž – die vier jüngeren Schwestern, nämlich Maria Anna und Thekla, Josepha (d.i. wohl Franziska) und Barbara, die demnach zwischen zwölf und siebzehn Jahren alt gewesen sein müssten, nach Leipzig.²² Johann Adam Hiller entdeckt sie, nimmt sich ihrer an und bildet sie im Gesang aus,²³ so

¹⁶ LDM BMS, Sp. 206 und Sp. 2175.

¹⁷ Elvira Werner, Fahrende Musikanten – eine böhmisch-sächsische Erfahrung, in: *Musik und Migration in Ostmitteleuropa*, hrsg. von Heike Müns, München 2005 (= *Schriften des Bundesinstituts für Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa*; 23), S. 153–166, hier: S. 160. – Elisabeth Fendl, Die Preßnitzer Harfenmädchen, in: *Musikkulturelle Wechselbeziehungen zwischen Böhmen und Sachsen* (Tagungsbericht Marienberg 2005), hrsg. von Jörn Peter Hiekel und Elvira Werner, Saarbrücken 2007, S. 208–224.

¹⁸ Auf dem nicht mehr erhaltenen Denkmal der Podleská-Schwester für ihren Lehrer Johann Adam Hiller ließ sich gemäß SCHERING, S. 552, die Jüngste – das dürfte Thekla Podleská sein – mit der Harfe abbilden. Vgl. auch Nancy Thym, Hiller und die Harfenmädchen, in: *Musikkulturelle Wechselbeziehungen zwischen Böhmen und Sachsen* (Tagungsbericht Marienberg 2005), hrsg. von Jörn Peter Hiekel und Elvira Werner, Saarbrücken 2007, S. 225–231.

¹⁹ DLABACŽ, Bd. 2, Sp. 478–481. Es gibt in den Informationen von ihm einige Unklarheiten; vgl. auch *Československý hudební slovník osob a institucí*, hrsg. von Gracian Černušák, Bohumír Štědroň und Zdenko Nováček, 2 Bde., Praha 1963/65, hier: Bd. 2 (1965), S. 327 f.

²⁰ Johann Friedrich Rochlitz, „Friedrich Ernst Fesca“, in: *AmZ* 23.8.1826, Nr. 34, Sp. 545–555, hier: Sp. 545.

²¹ *Československý hudební slovník osob a institucí*, Bd. 1 (1963), S. 65, und Bd. 2 (1965), S. 327 f.

²² HILLER, S. 317. – Hiller nennt in seiner darin enthaltenen Autobiografie nicht die Vornamen und die Zahl und teilt auch nicht mit, dass die Mutter sie begleitet hätte: „Ich verfolgte vielmehr meinen Plan [der „Errichtung einer ordentlichen Musik- und Singschule“] mit aller Zuversicht; und da im Jahre 1776 ein Paar junge Mädchen aus Böhmen nach Leipzig kamen, und hier Unterstützung suchten, nahm ich sie in mein Haus, um eine Anlage zu einem wirklichen Conservatorio zu haben.“

²³ DLABACŽ, Bd. 3, Sp. 479 f., nennt als Schülerinnen von Hiller vier Podleská-Schwester: Barbara, Josepha, Thekla sowie Maria Anna. Von einer Franziska ist bei Dlabacž niemals die Rede, sie müsste identisch sein mit Josepha. – In seiner Autobiografie spricht Hiller selbst von der Schülerschaft zweier, von ihm nicht namentlich genannten Podleská-Schwester im Zusammenhang mit ihrer gemeinsamen Reise nach Mitau in Kurland, die über Brandenburg führte: „Des Marggrafen von Schwedt Kön. Hoheit, hielten mich [Hiller], nebst meinen beiden Scholaren [!] acht Tage lang an ihrem Hofe auf, wo Musik und Schauspielkunst sich

dass sämtliche vier Schwestern erstmals am 19. Dezember 1780 im Rahmen eines Extrakonzertes innerhalb des Großen Konzertes, wohl im Leipziger Drei-Schwanen-Saal, auftreten. Das gemischte Repertoire des erhaltenen Programms umfasst sinfonische Werke von Haydn, Vaňhal und Stamitz, ein Oboenkonzert sowie als Vokalwerke zwei Arien, ein Duett und ein Quartett.²⁴ Seitdem im folgenden Jahr der neue Konzertsaal des Gewandhauses fertig gestellt ist, treten die Schwestern Podleská nun hier auf, so am 9. Mai 1782 Thekla Podleská.²⁵ Aber auch auf Hauskonzerten bei Hiller interpretieren sie; u.a. hört sie auf diese Weise der Lexikograf Ernst Ludwig Gerber.²⁶ Der Herzog von Kurland, Peter von Biron, lädt Hiller und zwei der Podleská-Schwwestern, Hillers Schülerinnen, nach einem solchen Gesangsvortrag auf seine Residenz nach Mitau [lettisch Jelgava] ein, wo sie seit Mitte Juli 1782 eine Zeitlang für ihn tätig sind.²⁷ Noch 1785 beantragt Wentzl Podlesky, sehr wahrscheinlich identisch mit dem Vater Václav Podleský, aus Beraun einen Pass nach Passau und nach Leipzig, wohl um eine seiner Töchter zu besuchen.²⁸

Am 24.9.1784 zur Herbstmesse debütiert in Leipzig als Mitglied der Bondinischen Opertruppe aus Dresden der böhmische Tenor und Liederkomponist František Václav Hůrka (dt. Friedrich

immer einer günstigen Aufnahme zu erfreuen haben.“ Vgl. HILLER, S. 317 f. – Ein weiterer Beweis ist das Denkmal für den 1804 verstorbenen Hiller, das vier Podleská-Schwwestern in Auftrag gaben und das 1832 eingeweiht wurde. Hier war die Inschrift enthalten: „Ihrem verewigten Lehrer und väterlichen Wohlthäter die vier Schwestern Mariane, Franciska, Aloysia, Thekla Podlesky.“ Vgl. SCHERING, S. 664. Von dem Denkmal existiert heute nur noch diese Schrifttafel; sie ist links vom Haupteingang der Thomaskirche ins Mauerwerk eingelassen.

²⁴ SCHERING, S. 416 (hier mit Datum 19. Dezember 1780) und S. 480 (hier mit Datum vom 19. Februar 1780).

²⁵ SCHERING, S. 488.

²⁶ SCHERING, S. 490.

²⁷ Ebd. – HILLER, S. 318, informiert so: „Die beiden Schwestern Podleska aus Böhmen waren den ersten Winter [1781/82] die eigentlichen Sänger dabey; bekamen aber bald einen Ruf in die Kapelle des Herzogs von Kurland nach Mietau, wohin sie im Sommer 1782 abgingen, und ich [d. i. Hiller] sie begleitete.“ Hiller selbst verblieb nach eigenen Aussagen sechs Wochen in Kurland, seine beiden Schülerinnen – er nennt sie nicht namentlich – noch weitere Zeit, s. a. DLABACZ, Bd. 3, Sp. 479–481, der nicht zwei, sondern drei Podleská-Schwwestern, die in kurländischen Diensten standen, mit Namen nennt: Barbara, Thekla und Josepha. Dabei gebraucht er aber den eindeutigen Hinweis auf die Reise nach Mitau zusammen mit Hiller nur für Barbara und Thekla, und zwar für den Sommer 1783. Josepha hingegen begibt sich nach seiner Formulierung unabhängig von ihren beiden Schwestern später in kurländische Dienste: „Podleská, Josepha, eine vornehme Sängerin an der Kapelle des Herzogs von Kurland, Schwester der vorigen, und Schülerin des berühmten Kapellmeisters Hiller in Leipzig, bei welchem sie mit ihren zwei Schwestern Barbara und Thekla einige Jahre zugebracht hat. Nach der Abreise der letzteren [also Barbara und Thekla, nicht sie selbst] nach Riga [und Mitau], begab sie sich nach Prag zu ihren Eltern, wo sie bis in das Jahr 1787, in welchem sie mit der Thekla nach Wien als Theatersängerin kam, geblieben ist. Sie kehrte aber wieder nach einem Jahre nach Prag zurück [also 1788], und nach einer Zeit ging sie aufs neue in Kurländische Dienste [damit ist nicht gemeint, dass sie sich ein zweites Mal in kurländische Dienste begab, sondern dass sie nach Wien ein zweites Mal in ein Dienstverhältnis eintrat]. Sie starb wenige Jahre darauf im Rufe einer vortrefflichen Künstlerin [also zumindest vor dem Erscheinen von Dlabaczs *Künstler=Lexikon* 1815].“ Das ist vor dem Hintergrund der politischen Situation in Kurland zu verstehen: Der Herzog Peter von Biron regierte 1769-1795 in Kurland, musste aber nach der dritten Teilung Polens (das bis dahin Kurland als Lehen hatte) abdanken, da Kurland an Russland fiel. Der Herzog begab sich nunmehr auf seine schlesischen und böhmischen Besitzungen, insonderheit ins schlesische Herzogtum Sagan [Žagań], das ihm seit 1786 gehörte und das er bis zu seinem Tode 1800 regierte. Hier, und wohl nicht in Mitau, dürfte Josepha Podleská als Sängerin in kurländischen Diensten gestanden haben.

²⁸ Volek (wie Anm. 9), S. 110.

Franz Hurka; 1762 Merckelsgrün [Merklín]–1805 Berlin) in „Zemire und Azor“ von André-Ernest-Modeste Grétry.²⁹ Er wird anschließend in Schwedt, Dresden und schließlich Berlin tätig.

Fünf Jahre später (1789) macht in Leipzig die Sopranistin Josefina Dušková (dt. Josepha Duscek; 1753 Prag–1824 Prag) die Gattin des Cembalisten, Pianisten und Komponisten František Xaver Dušek (dt. Franz Xaver Duscek), von sich reden. Am 12.05.1789 ist sie in ein Mischprogramm eingebunden, das Mozart dirigiert und in dem dieser zugleich als Pianist auftritt.³⁰ Das Programm umfasst drei Sinfonien, zwei Klavierkonzerte, eine Fantasie für Pianoforte sowie die Szene mit Rondo „Ch’io mi scordi di te“ KV 505 für Sopran, obligates Klaviersolo und Instrumente. Mozart übrigens ist bereits am 22.04.1789 mit Fürst Carl Graf Lichnowsky auf der Reise von Prag nach Berlin in Leipzig. In einem späteren Konzert, am 21.11.1796, interpretiert Josefa Dušková erneut in Leipzig, diesmal Beethovens Konzertarie op. 65 „Ah, perfido“.³¹



Josefina Dušková, Josephine Duscek, 1796. Aus: Tomislav Volek und Stanislav Jareš, *Dějiny české hudby v obrazech od nejstarších památek do vybudování Národního divadla*, Praha 1977, Abb. 214.

Eine nicht unerhebliche Rolle bei der Verbreitung böhmischer Musik, jedoch keineswegs eingeschränkt auf Sachsen, dürfte das Leipziger Verlagsmessewesen gespielt haben. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts werden auf den Messen gemäß dem Leipziger Großschen Katalog gedruckte Werke von Francesco Benda = František Benda (dt. Franz Benda; 1709 Alt-Benatek [Benátky nad Jizerou]–1786 bei Potsdam; eine Sonate für Traversflöte und Violoncello und Cembalo, 1757)³² und Giorgio Benda = Jiří Antonín Benda (dt. Georg Anton Benda; 1722 Alt-Benatek–1759 Köstritz;

²⁹ SCHERING, S. 577.

³⁰ SCHERING, S. 496 f.; vgl. auch DLABACŽ, Bd. 1, Sp. 344 f.

³¹ SCHERING, S. 496.

³² Albert Göhler, *Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Messkatalogen der Jahre 1564 bis 1759 angezeigten Musikalien*, Leipzig 1902, Reprint Hilversum 1965, vgl. Göhler 3 Nr. 21 (1757).

6 Sonaten für Cembalo, 1758),³³ besonders aber von Johann Caspar Ferdinand Fischer (1656 Schönfeld [Krásno nad Teplou]–1746 Rastatt; „Musicalisches Blumen-Büschlein“, 1698, 1701 und 1708; „Wolerlaubte musikalische Nebenstunden“, 1700, 1701 und 1708³⁴ sowie „Vesperae, seu psalmi“ 1701)³⁵ zum Verkauf angeboten. Fischer ist derzeit Markgräflisch-Badenscher Hofkapellmeister. (In umgekehrter Richtung fanden sich Leipziger Notendrucke u.a. unter den Musikalienbeständen von Heinrich Wilhelm Haugwitz im mährischen Namiescht [Námešť nad Oslavou].³⁶) Eine Sonderstellung nimmt die Veröffentlichung der „Acht Toccaten und Fugen für die Orgel“ des in Prag wirkenden Josef Ferdinand Norbert Seger (1716 Řepín–1782 Prag) posthum bei Breitkopf in Leipzig ein.³⁷ Der Verlag Breitkopf hat gemäß seinen zwischen 1762 und 1787 gedruckten Katalogen ohnehin eine Reihe von Werken von über vierzig deutschen wie tschechischen böhmischen Komponisten im Angebot, mehrheitlich von solchen, die außerhalb Böhmens tätig sind, und sowohl Kammermusik und Orchestermusik als auch Singspiele und Opern.³⁸

The image displays four pages of musical notation from Breitkopf thematic catalogues. The pages are titled 'SINFONIE' and contain various symphonies with their respective composers and instrumentation. The notation includes staves with notes, rests, and dynamic markings. The composers listed include G. Benda, Kirchner, Mischa, Rosetti, Schuster, Vanhall, and others. The instrumentation for each symphony is specified, such as 'I. Sinf. da G. BENDA, a Viol. princ. 2 C. 2 Ob. 2 Viol. F. e B.'.

Anzeige von Musikaliendruckern u. a. von Mysliveček, Miča, Pichl, Rosetti. Aus: *The Breitkopf Thematic Catalogue. The Six Parts and Sixteen Supplements 1762-1787*, ed. by Barry S. Brook, New York 1966, Sp. 592 f.

Anzeige von Musikaliendruckern u.a. von Georg Benda, Miča, Rosetti und Vaňhal. Aus: Ebd., Sp. 626 f.

³³ Göhler 3, Nr. 22 (1758)

³⁴ Nicht nachzuweisen und wahrscheinlich auch nicht von Johann Caspar Ferdinand Fischer komponiert, sondern möglicherweise von Johann Fischer, vgl. Rudolf Walter, *Johann Caspar Ferdinand Fischer. Hofkapellmeister der Markgrafen von Baden*, Frankfurt am Main u.a. 1990 (= *Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart*; 18), S. 252 f.

³⁵ Göhler 3 Nr. 68–70 (1698, 1701, 1708); Göhler 3 Nr. 71 (1700, 1701, 1708); Göhler 3 Nr. 72 (1701).

³⁶ LDM BMS, Sp. 921.

³⁷ Segers Nachlass hatte dessen Schüler und Schwiegersohn Anton Friedrich Fiebich geerbt. Der gleichfalls aus Böhmen stammende Gothaer Konzertmeister Franz Anton Ernst, der des Öfteren das Spiel Segers gehört hatte, kaufte dessen Kompositionen auf. Im Einvernehmen mit Ernst beauftragte der Breitkopf-Verlag den Hallenser Daniel Gottlob Türk mit der Durchsicht der kompositorischen Auswahl und gab sie, mit einer am 15.10.1793 datierten Vorrede Türks, heraus; vgl. dazu DLABACZ, Bd. 3, Sp. 103–106.

³⁸ Vgl. dazu die 1762–1787 erstellten systematischen Verzeichnisse der in dem Verlag zu beziehenden Werke, vgl. den Breitkopf-Catalog. – Von den überwiegend in den böhmischen Ländern selbst Tätigen sind u. a. zu nennen: František Xaver Brixl, František Xaver Dušek, Vincenc Mašek und František Václav Miča.

In der Zwickauer Ratsschulbibliothek³⁹ befinden sich unter den Musikalien mehrere Manuskripte und Drucke, die teilweise Werke von böhmischen Komponisten beinhalten. Sie stellen damit eine Parallele zu dem Leipziger Konzert- und Musiktheaterrepertoire dar, wie es im 18. Jahrhundert festgemacht werden kann. Dazu gehören Handschriften mit Sinfonien von Franz Xaver Richter (1709 Hollerschau [Holešov]–1789 Straßburg), Josef Mysliveček (1737 Prag–1781 Rom), Jan Křtitel Vaňhal (dt. Johann Baptist Wanhal; 1739 Nechanitz [Nechanice] b. Königgrätz–1813 Wien) und Václav Pichl (dt. Wenzel Pichl; 1741 Bechin [Bechyně]–1805 Wien). Weiterhin finden sich vokale und instrumentale Werke von Jan Antonín Koželuh (dt. Johann Anton Kozeluch; 1738 Welwarn [Velvary]–1814 Prag), Pavel Vranický (dt. Paul Wranitzky; 1756 Neureisch [Nová Říše]–1808 Wien), Josef Jelínek (dt. Joseph Gelinek; 1758 Selz [Sedlec u Sedlčan] b. Leitmeritz–1825 Wien), Joseph Karl Ambrosch (1759 Krumau [Český Krumlov]–1822 Berlin), Wenzel Müller (1759 Markt Türnau [Trnávka na Mor. Záp. Dráze] / Mähren–1835 Baden / NÖ.), Jan Ladislav Dusík (dt. Johann Ludwig Dussek; 1760 Časlau [Čáslav]–1812 St. Germaine en Laye b. Paris) und Vojtěch Jirovec (dt. Adalbert Gyrowetz; 1763 Budweis [České Budějovice]–1850 Wien). Bemerkenswert ist, sieht man von Jan Antonín Koželuh einmal ab, dass es sich fast ausnahmslos um Tonsetzer handelt, die ihr Tätigkeitsfeld außerhalb der böhmischen Länder gefunden haben, was ebenfalls eine Parallele im Leipziger Repertoire findet.

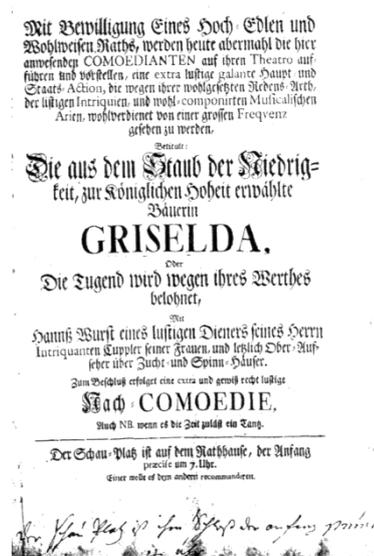
In den 1780er Jahren begegnen auch in den Programmen Leipziger Konzerte durchaus nicht selten Instrumentalkompositionen von in Böhmen geborenen Komponisten,⁴⁰ darunter von Jan Václav Stamic (dt. Johann Wenzel Anton Stamitz, 1717 Deutschbrod [Havlíčkův Brod]–1757 Mannheim), Florian Leopold Gassmann (1729 Brüx [Most]–1774 Wien), Jan Křtitel Vaňhal, Václav Pichl, Leopold Antonín Koželuh (dt. Leopold Anton Kozeluch; 1747 Welwarn [Velvary] b. Kralupy / Moldau–1818 Wien), Antonio Rosetti (dt. Anton Rösler; um 1750 Leitmeritz [Litoměřice]–1792 Ludwigslust). Am 10.10.1780 treten im Thomäischen Hause am Markt die Hornisten Palsa und Türschmidt auf, die u. a. je ein Konzert für zwei Waldhörner von Stamitz und von Rosetti interpretieren. Der Vortrag des zuletzt genannten Rosetti-Doppelkonzerts geschieht jeweils von anderen Solisten auch zweimal 1798, während der bekannte Hornvirtuose Giovanni Punto (dt. Johann Wenzel Stich; 1746 Schuschnitz [Žehušice] bei Časlau–1803 Prag) zusammen mit vier Sängerinnen am 20.01.1784 in einem „Extraconcert“ auftritt, dabei auch ein eigenes Hornkonzert vortragend.⁴¹ Der größere Teil der Genannten ist in das Wiener Musikleben eingebunden und maßgeblich an der Vorbereitung der Wiener Klassik beteiligt.

³⁹ Reinhard Vollhardt, *Bibliographie der Musik-Werke in der Ratsschulbibliothek zu Zwickau*, Leipzig 1896.

⁴⁰ SCHERING, S. 491 f. und S. 603. – Hans-Joachim Nösselt, *Das Gewandhausorchester*, Leipzig 1943, S. 267; vgl. dazu die Situation in der Dresdner Hofkapelle: Hans Günter Ottenberg, Instrumentalwerke böhmischer Komponisten in der Dresdner Hofmusik des 18. Jahrhunderts – Repertoireschwerpunkte, Stilistik, Überlieferungswege, Aufführungspraxis, in: *Musikkulturelle Wechselbeziehungen zwischen Böhmen und Sachsen* (Tagungsbericht Marienberg 2005), hrsg. von Jörn Peter Hiekel und Elvira Werner, Saarbrücken 2007, S. 41–64.

⁴¹ <http://corno.de/leipzig> (5.11.2008).

Ebenso werden musiktheatralische Werke von böhmischen Komponisten in Leipzig aufgeführt. Die Singspiele und Opern, die die Seylersche Schauspieltruppe, welche 1776 im Schauspielhaus am Rannstädter Tor auftritt, darbietet, werden von dem Sohn von Jiří Antonín Benda, Friedrich Ludwig Benda (1752–1792), dirigiert. Dazu gehören auch Werke seines Vaters, nämlich am 17.4.1776 das Melodram „Ariadne auf Naxos“, am 28.04.1776 das Schauspiel mit Musik „Walder“, am 5.5.1776 der Einakter „Der Dorfmarkt“ (muss heißen „Der Jahrmarkt“), und am 10.10.1776 das Melodram „Medea“; von Friedrich Ludwig Benda selbst wird am 7.5.1776 „Der Barbier von Sevilla“ interpretiert⁴². Des Weiteren wird im Februar 1776 von letzterem Benda und der Sängerin Mad. Hellmuth ein Extrakonzert im Großen Konzert im Drei-Schwanen-Saal gegeben.⁴³ Bendas „Der Barbier von Sevilla“ wird durch die Privilegierte deutsche Gesellschaft unter Pasquale Bondini auch am 30.08.1785 wiederholt.⁴⁴ In den 1790er Jahren werden durch verschiedene Operntruppen aber auch noch andere szenische Musikwerke von Böhmen aufgeführt, darunter von Wenzel Müller am 29.1.1794 „Die Zauberzither“ (siebenmal wiederholt)⁴⁵, von Pavel Vranický 1794 (?) und am 23.10.1796 „Oberon“, von Jiří Antonín Benda am 9.11.1796 „Julie und Romeo“, von Ferdinand Kauer (1751 Kleinthajax [Dyjakovičský] b. Znaim / Mähren–1831 Wien) am 29.10.1799 „Das Donauweibchen“ und von Florian Leopold Gassmann am 28.2.1800 „Der Fassbinder“⁴⁶



Theaterzettel für das Singspiel „Griselda“ der Theatertruppe Hadwich aus Olmütz (Olomouc) in Böhmen. 1738 auf dem Schlossvorwerk in Chemnitz aufgeführt. Stadtarchiv Chemnitz. Aus: Werner Kaden, *Musikkultur im Erzgebirge*, Schneeberg und Chemnitz 2001, S. 116.

⁴² SCHERING, S. 559.

⁴³ Ebd., S. 415.

⁴⁴ Ebd., S. 578.

⁴⁵ Ebd., S. 581.

⁴⁶ Ebd., S. 582 f.

Unter den fahrenden Theatertruppen, die in Sachsen agieren, befinden sich aber auch solche, die direkt aus den böhmischen Ländern stammen. Dazu gehört beispielsweise jener Josef Hadwich aus Olmütz [Olomouc] / Mähren, der mit einer 12-Personen-Truppe 1738 in Chemnitz aktenkundig ist. Gemäß einem erhaltenen Theaterzettel führt er in der Stadt ein Singspiel „Griselda“ mit „wohl-componirten Musicalischen Arien“ auf. Dichter und Komponist werden nicht genannt.⁴⁷

Die musikkulturellen Beziehungen zwischen Sachsen und Böhmen zeigen sich aber auch im Musikinstrumentenbau. 1714 erhält die Kirche in Lichtenstein bei Chemnitz eine Glocke aus der Glockengießer-Werkstatt Perner in Pilsen [Plzeň].⁴⁸ Während dies ein Einzelfall zu sein scheint, so erlangt der Geigenbau in dem vogtländisch-westböhmischen Musikwinkel um Graslitz und Schönbach [Luby] auf der böhmischen Seite und Markneukirchen, Klingenthal und Schöneck auf der deutschen Seite eine viel weitreichendere Dimension. 1620 mit der Schlacht am Weißen Berge wird Böhmen rekatholisiert, was zur Auswanderung von Protestanten, die meist Deutsche waren, führt. Sehr wahrscheinlich besonders um 1632/34 und um 1640/46 geschieht der Auszug von Geigenbauern aus der Gegend um Graslitz ins sächsische Vogtland, die Ansiedlung von Exulanten in Klingenthal ab 1659, für Markneukirchen sind Quellen erst ab 1677 erhalten, als hier die Gründung einer Geigenbauerzunft durch 12 Meister geschieht (in Klingenthal wird erst 1715 eine solche Zunft gegründet). Unter den namentlich bekannten Zunftangehörigen befinden sich mehrere, die Familientraditionen des Geigenbaus begründen, insbesondere die Familien Schönfelder, Hopf, Reichel und Dörffel.⁴⁹ Während des 18. Jahrhunderts entsteht zwischen dem Vogtland und dem westböhmischen Erzgebirge hinsichtlich des Geigenbaus eine einzigartige Verflechtung, Spezialisierung und Arbeitsteilung, die zu einer gegenseitigen Abhängigkeit führt. Zugleich ist der Instrumentenbau auch mit einer Mobilität ihrer Träger verbunden. Dazu gehört etwa der Geigenbauer Franz Josef Kratschmann, 1775 in Graslitz geboren, in Markneukirchen 1795 bis um 1825 selbstständig, danach in Reichenberg [Liberec], Znaim [Znojmo] / Mähren, Wien und endlich wiederum Znaim, wo er 1848 verstirbt.⁵⁰

Zwei Orte sollen abschließend noch wegen ihrer Spezifik genannt werden. Der erste Ort ist Zittau, das eine besonders wichtige Rolle hinsichtlich der böhmischen Protestanten spielt. Hier ist 1685 ein Brüderkantilional, gedruckt durch Michael Hartmann und herausgegeben von dem Exulanten Johannes Nowak (Vrba), erschienen, dem 1710 eine zweite erweiterte Auflage folgt, an der der Kantor der böhmischen Gemeinde in Zittau, Johann Müller, mitwirkt.⁵¹ 1717 und 1722 publiziert Václav Klejch ein tschechischsprachiges Brüdergesangbuch, das „Evanjelický Kancionál“.⁵² 1706 wird in

⁴⁷ Werner Kaden, *Musikkultur im Erzgebirge*, Schneeberg und Chemnitz 2001, S. 107 und 116.

⁴⁸ LDM BMS, Sp. 2058.

⁴⁹ Willibald Leo Frh. von Lütgendorff, *Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Bd. 2, Frankfurt (Main) ³1922. Ergänzungs-Bd. erstellt von Thomas Prescher, Tutzing 1990. – *Geschichte des Geigenbaus in Klingenthal* : [http://de.wikipedia.org/wiki/Geigenbauer_\(Klingenthal\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Geigenbauer_(Klingenthal)) (15.10.2008).

⁵⁰ LDM BMS, 1426.

⁵¹ Christian Ritter d'Elvert, *Geschichte der Musik in Mähren und Oesterr. Schlesien mit Rücksicht auf die allgemeine, böhmische und österreichische Musik-Geschichte*, Brünn 1873, Beilagen S. 38.

⁵² Ebd. – Václav Klejch (Wenzel Kleych) wurde 1678 in Lazan [Lažany] bei Leitomischl/Böhmen geboren und starb 1737 in Nécspaly/Slowakei. Wegen Besitzes evangelischer Schriften emigrierte er 1705 aus Böhmen

Zittau der „Kern der Gebete“ mit Liedern, von Daniel Stranenský, gedruckt.⁵³ In Zittau gibt es zu dieser Zeit eine böhmische evangelische Gemeinde und eine „böhmische Vorstadt“, und nach dem josephinischen Toleranzedikt von 1781 wird es den Reichenberger Protestanten 1798 gestattet, zum Gottesdienst über die Grenze nach Zittau und Groß-Ullersdorf zu ziehen.⁵⁴

Der andere Ort ist Herrnhut. 1722 gibt Nikolaus Ludwig Graf von Zinzendorf den Böhmi-schen und Mährischen Brüdern, die aufgrund ihres Glaubens aus den böhmischen Ländern flüchten mussten, auf seinem Gut in der Oberlausitz eine neue Heimstatt. Die Brüdergemeine gründet hier Herrnhut. Von hier aus beginnt die Missionsarbeit in bis heute 30 Länder der Welt. In Sachsen gibt es gegenwärtig außer in Herrnhut Brüdergemeinen in Kleinwelka bei Bautzen, Niesky, Zwickau und Dresden.

Erst durch das Heranziehen auch von Quellen, die nicht die sächsische Hauptstadt betreffen, wird, selbst wenn die Quellenlage in Sachsen außerhalb der Hauptstadt – sowohl in den anderen säch-sischen Städten als auch kleineren Orten und Dörfern – für die Thematik nicht so ergiebig scheint, deutlich, wie intensiv im 18. Jahrhundert der böhmische Einfluss auf die sächsische Musikkultur ist. Er umfasst nicht nur die Migration ausübender Musiker (wie Kantoren, Organisten, Sänger, Instru-mentalmusiker, Virtuosen, Dirigenten usw.), geschweige denn nur der kreativ tätigen Musiker (Kom-ponisten), die aus den böhmischen Ländern nach Sachsen migrieren, sondern erstreckt sich auf weitere musikkulturelle Bereiche, z. B. auf die Pädagogik, insofern Kirchen- oder Stadtmusiker auch pädago-gisch wirksam sein konnten, und ebenso etwa auf den Instrumentenbau. Er beinhaltet aber auch das durch Abschriften oder den Druck verbreitete Repertoire, ein wichtiger Faktor hinsichtlich des böhmi-schen Einflusses auf das Rezeptionsverhalten in Sachsen. Nicht zuletzt wäre die Auswirkung von Be-richten über die Musikausübung in Böhmen in der sächsischen Tagespresse oder in lexikalisch-enzyklopädischen Publikationen zu berücksichtigen.

Die Ursachen für die Migration böhmischer Musikerpersönlichkeiten nach Sachsen auch im 18. Jahrhundert bedürfen noch weiterer Erforschung. Sie sind gewiss auch vor dem Hintergrund von politischen und konfessionellen Konstellationen zu sehen (wie es sich in der Passbeantragung im Habsburgerreich oder im Exulantentum exemplarisch zeigt), aber ebenso spielen wirtschaftliche Fak-toren eine wichtige Rolle (wie der Rückgang des Erzbergbaus und der Forstwirtschaft in Böhmen auf-grund von Raubbau und die Loslösung aus Abhängigkeiten von Lehnsherren). Ein weiterer Faktor sind die teilweise bis in die Familien hineingehenden Bindungen und Beziehungen zwischen den säch-sischen und den böhmischen Deutschen, besonders in den jeweiligen Grenzregionen (das wird anhand von Familienchroniken deutlich, aus denen hervorgeht, wie einzelne Familien aus dem Sächsischen

nach Zittau, wo er anonym mit böhmischen religiösen Publikationen bis nach Ungarn handelte, vgl. *Biogra-phisches Lexikon zur Geschichte der böhmischen Länder*, hrsg. im Auftrag des Collegium Carolinum von Heribert Sturm, Bd. 2, München 1984, S. 172.

⁵³ Ebd.

⁵⁴ *Reichenberg. Stadt und Land im Neißetal. Ein Heimatbuch*, bearb. von Randolf Gränzer, hrsg. vom Heimat-kreis Reichenberg, Augsburg 1974, S. 98. – LDM BMS, Sp. 1306 und Sp. 1309.

nach Böhmen einwandern und spätere Generationen aus verschiedenen Gründen in die Heimat ihrer Väter zurückkehren).

Jedoch wäre die Analyse von musikkulturellen Wechselbeziehungen hinsichtlich Sachsen und Böhmen einseitig, wenn nicht zugleich die Wirkungen der sächsischen Musikkultur auf die böhmische wie das Zusammenspiel der verschiedenen anderen regionalen und überregionalen Einflüsse einbezogen werden würden. Dies sollte in diesem Beitrag allerdings nicht thematisiert werden und wäre in einer weiteren Studie zu leisten.

Hrosvith Dahmen, Dresden

Zur Prager-Dresdner Kirchenmusik unter besonderer Berücksichtigung der Messen von František Xaver Brixi

Eine Darstellung bilateraler musikalischer Beziehungen und Interaktionen – bestünden sie zwischen zwei Ländern oder zwei Städten –, die nicht nur das Konstatieren eines Übersiedelns von Musikern und Komponisten zum Gegenstand hat, sondern auch diejenigen Einflüsse in den Blick nimmt, welche die musikalische Faktur betreffen, ist zumal in der Kirchenmusik ein schwieriges Unterfangen.

Prag und Dresden stehen dabei nicht nur wegen der geographischen Nähe mit Recht immer wieder im Mittelpunkt unterschiedlicher Betrachtungen, und vor allem eine Geschichte Dresdner katholischer Kirchenmusik in ihren Anfängen nach der Konversion Kurfürst Friedrich Augusts I. anno 1697 ist ohne Nennung und Würdigung der böhmischen Musiker, Sänger und Komponisten, die nach Dresden kamen, nicht zu schreiben – allen voran der Kontrabassist Jan Dismas Zelenka (1679–1745). Dies gilt ebenso für die katholischen Knaben, die zur Konstituierung des Kapellknabenchores aus Böhmen nach Dresden geholt wurden, wie auch für die Patres des Ordens Societas Jesu, die aus der böhmischen Ordensprovinz vom Papst nicht nur, aber auch zum Unterricht der Kapellknaben nach Dresden gesandt wurden.⁵⁵

Gerade die katholische Kirchenmusik unterlag jedoch noch weit größeren Restriktionen und außermusikalischen Bestimmungen als jedwede andere Gattungsform. Fragen des Personalstils und damit auch der persönlichen Erfahrungen und der Herkunft treten dabei, vor allem bei Vertonungen des lateinischen Messtextes, gegenüber Fragen der traditionellen Überlieferung und außermusikalischen Vorgaben in den Hintergrund.

Ein Text, der als fester Bestandteil einer Messfeier diese strukturiert und dabei unveränderbar bleibt, besitzt nahezu zwangsläufig nicht nur einen hohen Wiedererkennungswert (ein nicht unwesentlicher Grund für die Festlegung der Texte), sondern unterliegt dabei andern Regeln der Vertonung als dies selbst bei häufig vertonten freien Texten der Fall ist.

Es hatte sich im 16. und 17. Jahrhundert ein Schema der Messvertonung herausgebildet, das ein hohes Maß an Textverständlichkeit beinhaltete, bestimmte musikalische Formeln für einzelne Textteile quasi zur Verfügung stellte und die musikalische Binnenstruktur anhand der Texte vorgab. Dieses Schema orientiert sich an der Einteilung des Textes der einzelnen Sätze. Schon dieses (vereinfachte) Schema zeigt im Folgenden deutlich die Restriktionen, denen Komponisten ausschließlich aufgrund der Tradition unterlagen und von denen zumindest die meisten nicht oder nur marginal abwichen:

⁵⁵ Zu Jan Dismas Zelenka und der Situation am Dresdner Hof in dieser Zeit vgl. Wolfgang Horn, *Die Dresdner Hofkirchenmusik 1720-1745, Studien zu ihren Voraussetzungen und ihrem Repertoire*, Stuttgart 1987.

Die Regeln zur Textverständlichkeit und der kleinen Besetzung des Orchesters fanden in den Beschlüssen des tridentinischen Konzils ihre Verschriftlichung und wurden im Wesentlichen in der Enzyklika *Annus qui* Papst Benedikt XIV. 1749 wiederholt und bestätigt. Diesen musste ein Komponist gleich welcher Region Folge leisten. Die eng gesetzten Grenzen wurden zur Quelle zahlreicher Auseinandersetzungen zwischen konservativen, die Vorgaben streng befolgenden Kräften – nicht selten im Klerus zu finden –, sowie den Komponisten und deren Bestrebungen nach Erneuerung der Kirchenmusik.

Neben den kirchlichen Regeln stammten außermusikalische Maßgaben, die Komponisten katholischer Kirchenmusik zu beachten hatten, auch aus der Feder politischer Oberhäupter, bedenkt man etwa die massiven Eingriffe der Josephinischen Reformen Kaiserin Maria Theresias und ihres Sohns und Nachfolgers Joseph Anfang und Mitte der 1770er Jahre, die im gesamten habsburgischen Herrschaftsgebiet galten.

Ziel sowohl der kirchlichen als auch der weltlichen Vorschriften war es – zumindest vordergründig – die Andacht während der Liturgie zu fördern und die Textverständlichkeit zu erhöhen. Jede Form der Theatralik, des Opernstils sollte außerhalb des Kirchenraums bleiben, was sich u. a. in den Vorgaben zur Größe des Orchesters und der Besetzung – etwa keine Blechbläser zu verwenden – widerspiegelte. Konsequenterweise schrieben die Josephinischen Reformen eine Verkleinerung des Orchesters vor, um damit auch die Kirchenmusikausgaben zu beschneiden – man sieht: nicht nur die Fragen der Andächtigkeit der Gläubigen sondern auch pekuniäre Interessen spielten bei den Entscheidungen häufig eine nicht unwesentliche Rolle.

In Prag waren die Josephinischen Reformen deutlich zu spüren. So gehörte zu den Bestrebungen Kaiser Joseph II. neben der gottesdienstlichen Neuordnung auch die Verbesserung der schulischen Ausbildung der Knaben. Die schulischen Belastungen, denen die Jungen des Prager Kapellknabeninstituts in der Folge unterlagen, machten eine geregelte musikalische Instruktion unmöglich. Neben der mangelhaften musikalischen Ausbildung der jungen Sänger gefährdete die finanziell prekäre Lage, in die der Dom durch die Reformen gekommen war, die Qualität musikalischer Aufführungen an St. Veit. Die Kürzung der Pfründe der Domherren und Prälaten, das Begräbnisverbot an Kirchen mit den Einnahmeverlusten für die Domherren und den Chor sowie die starke Abhängigkeit von der Kasse des Religionsfonds machten es nahezu unmöglich, Musiker und Choristen zu unterhalten.

Kirchenmusik in Prag hat eine lange Tradition. Wichtigster Aufführungsort war der Dom St. Veit – Wahrzeichen der Stadt und Zentrum der Burganlage. Auf einer kleinen Anhöhe gelegen, ist die Kathedrale weithin sichtbar und bildet zusammen mit der St. Georgs-Basilika, dem alten Königspalast und zahlreichen weiteren Gebäuden und Gärten die Anlage der Prager Burg. Die Anfänge des Doms reichen bis ins 14. Jahrhundert. Vollendet wurde das Werk Peter Parlers 1386. Doch zahlreiche Umbauten veränderten die innere wie äußere Gestalt des Doms. Kriege und Brände zogen auch am Veitsdom umfangreiche Reparaturarbeiten nach sich. So wurde die Kirche beispielsweise während des Dritten Schlesischen Krieges (1756–1763) durch preußische Belagerer schwer in Mitleidenschaft gezogen.

Die große Orgel auf der Empore brannte dabei am 3. Juni 1757 vollständig aus. Nach Beendigung des Krieges begannen die bereits in den 1750er Jahren von Kaiserin Maria Theresia in Auftrag gegebenen Umbauten sowie die Reparaturen. Obwohl sich die Finanzierung einer neuen Orgel als schwierig erwies, konnte dennoch Antonín Gardner aus Tachov der Auftrag zum Bau einer großen Orgel erteilt werden. Die mit Haupt- und Seitenmanual, Brustpositiv, Pedal, 40 Registern und insgesamt 2831 Pfeifen seinerzeit größte Orgel Böhmens ist 1765 geweiht worden.

Zum Ensemble am Dom St. Veit gehörten in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts neun weltliche Choralisten, neun psalmsingende Priester, 32 ständige Musiker und sechs Bonifanten. Die Leitung dieses Ensembles übernahm am 1. Januar 1759 František Xaver Brixl, der aus einer bekannten böhmischen Musikerfamilie stammte und am 2. Januar 1732 in Prag geboren wurde. Eine erste Anstellung hatte er als Organist an St. Gallus und St. Nikolaus auf der Kleinseite gefunden, ehe er an die Metropolitankirche berufen wurde. Die Bezahlung des neuen Kapellmeisters war alles andere als üppig. Brixl musste seinem Vorgänger, dem alten und kranken Jan František Novák, eine Rente zahlen, und selber mit 200 Gulden pro Jahr auskommen. Daher ist es nur zu verständlich, dass er seinen Wirkungskreis auch auf andere Kirchen und Klöster der Stadt ausdehnte. Dem St. Georgskloster vermachte er den größten Teil seiner Kompositionen und seiner Musikaliensammlung mit der Auflage, diese bei Bedarf an den Dom auszuleihen. Am 14. Oktober 1771 verstarb Brixl als im In- und Ausland hochgeachteter Komponist in Prag. Im Nekrolog des Kapiteldechanten František Bartón heißt es: „Er war ein ehrenwerter Mann, ein aller Instrumente kundiger Musiker und ein Komponist, der im ganzen Königreich nicht seinesgleichen hatte. Sein Amt versah er 15 Jahre lang, er lebte vorbildlich und von jedermann geachtet.“⁵⁶

Die Nachfolge Brixls im Amt des Domkapellmeisters übernahm am 29. Oktober 1771 Antonín Laube (13. November 1718 Brüx [Most] – 24. Februar 1784 Prag). Kompositorisch und organisatorisch war Laube nicht in der Lage, die Lücke, die Brixl hinterlassen hatte, zu schließen. Ihm verdanken wir jedoch viele Abschriften der Werke Brixls.

Ungefähr 400 Kompositionen Brixls in Autographen und zeitgenössischen Abschriften sind heute bekannt, darunter etwa 55 Messen – gerade in dieser Gattung sind weitere Funde nicht auszuschließen –, weitere zwanzig Kyrie- und Gloriavertonungen, sechs Requiens, vier Te Deum-Vertonungen, vierzehn Litaneien, siebzehn Vespere, dazu sechs *Musicae navales* (Wassermusiken für die St. Johannesfeier auf der Moldau), sowie zahlreiche Arien, Gradualien, Motetten, Offertorien und Magnificat. Zwölf Oratorien geistlichen Inhalts, nicht selten für eine bestimmte Person oder aus einem bestimmten Anlass komponiert wie das Oratorium *Ursache des Lebens und des Heils Marias* für die Prager Äbtissin Maria Josepha sowie zwei Festkantaten und ein Festspiel ergänzen die Vokalmusik Brixls. Im Instrumentalbereich sind vor allem die Konzerte für Orgel und Orchester, Flöte und Orchester oder auch Viola und Orchester zu nennen, dazu drei Sinfonien für klassisches Sinfonieorchester. Zwei Schauspielmusiken und fünf Schuldramen mit geistlichen Meditationen wie das Drama *Sanctus*

⁵⁶ Zit. nach: *Catalogus artis musicae in Bohemia et Moravia cultae artis musicae antiquioris catalogorum series*, Vol IV/1&2, S. 63.

Adalbertus Pragensium episcopus aus dem Jahr 1764, das Brixì im Auftrag der Jesuitenpatres für ihr Kolleg Klementinum komponiert hatte, weisen Brixì auch auf dem Gebiet der dramatischen Musik aus.

Brixìs auch heute noch bekannteste Werke sind die zahlreichen Kompositionen für Orgel und Cembalo, die – im Gegensatz zu den anderen Werken – nie aus dem Repertoire verschwunden sind. Seine Kompositionen erfreuten sich größter Beliebtheit, sein Werk fand weite Verbreitung, und vor allem in München erklangen seine Kompositionen, auch seine Messen, sehr häufig. Daher nimmt es nicht wunder, dass sehr viele zeitgenössische Kopien in Kirchen- und Klösterarchiven in Süddeutschland, Österreich aber auch Schlesien zu finden sind.

In den vergangenen vielleicht zwanzig Jahren kommt das Werk Brixìs wieder verstärkt in den Blickpunkt. Veröffentlichungen – in der Regel handelt es sich dabei vor allem bei den Messen um Erstdrucke – und Aufnahmen zeugen ebenso davon wie die häufigen Aufführungen seiner *Missae brevi* an zumeist kleineren Kirchengemeinden. Die zum Teil kleinen Besetzungen ohne großen Bläserapparat werden kein unwesentlicher Grund für die Wiederentdeckung angesichts knapper Finanzmittel sein.

Auch Brixì musste vor allem in der Anfangszeit mit geringen Mitteln und einer beschädigten Orgel auskommen, ungünstige Voraussetzungen, die sich in seinen Werken weniger kompositorisch, denn instrumentatorisch widerspiegeln. Einfallsreich wie wenige andere Komponisten seiner Zeit variierte Brixì die Besetzung sowohl des Orchesters als auch des Chores. So finden sich in seinen großen Messen Besetzungen von zwei Klarinetten, zwei Clarini, Pauken, zwei Violinen, Violoncello, Orgel und vierstimmigen Chor (Missa C-Dur), es finden sich in den einfacher besetzten Messen zwei Violinen, Violoncello, Orgel und vierstimmigen Chor (Missa A-Dur), aber auch Messen, deren Besetzung zumindest in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit zwei vierstimmigen Chören und tiefen Streichern außergewöhnlich ist. Klare melodische Führung der Stimmen und einfache aber abwechslungsreiche Instrumentation zeichnen seine Messen aus.

Der traditionellen, oben ausgeführten Struktur einer Messvertonung folgte auch Brixì. So bleiben nicht nur selbstverständlich die Texte, sondern auch die Satzteile der traditionellen Kompositionsweise zuzuordnen.

Ähnlich wie später auch bei Mozart sind es bei Brixì nicht das Überschreiten von Grenzen, das vorsätzliche Brechen von Regeln, von Formen und melodischen wie harmonischen Satztechniken, sondern die kleinen Dinge wie der sparsame, gleichwohl bewusste, ja kalkulierte Einsatz von agogischen und dynamischen Eintragungen, die überraschenden Wendungen und das Spielen mit den Erwartungen, welche die Messen Brixìs wie auch Mozarts von den unzähligen, fast unzählbaren Vertonungen des Ordinarium Missae in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts abheben.

Auch wenn die Kirchenmusik, besonders die Messen F. X. Brixìs durchaus an der Katholischen Hofkirche zu Dresden hätten gespielt werden können, und mit relativer Sicherheit sich sein Werk auch hier großer Beliebtheit hätte erfreuen können, so bleibt nur zu konstatieren, dass das Ge-

genteil der Fall war. Zeitgenössische Berichterstatter bemängelten die fehlende Vielfalt an der Hofkirche, so kann man etwa in einem Bericht in der Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung vom April 1806 das nachlesen, was auch für die gesamte zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts gilt: „Nau-
manns Kompositionen für die Kirche gehören bis jetzt durchaus unter das Vorzüglichste, was man in dieser Kirche gehört hat, und es thut einem so wohl, in einem Gebäude, das ganz für Musik in edlem Stil gemacht zu seyn scheint, kräftige und dem Tempel angemessene Werke zu hören, und zwar von einem so guten Orchester! Wenn doch endlich einmal auch die Wünsche aller wahren und genugsam unterrichteten Musikfreunde in Erfüllung gingen, und man in dieser Kirche, von diesem Orchester, auch die ausgezeichnetsten Werke Haydns und Mozarts zu hören bekäme! Die Gegner [...] wiederholen freylich immerfort [...], diese Kompositionen würden sich in dieser Kirche nicht ausnehmen. Machte man doch erst einen Versuch – wählte allerdings mit Einsicht, Sorgfalt, wahrhaft guten Willen, und jagte die Musik nicht durch, sondern gäbe sie in wohlgemessenen, gemässigten Tempos: man würde es ganz gewiss anders finden.“⁵⁷

Führt der Berichterstatter nur Mozart und Haydn an, so kann dies durchaus auch für Brixi geltend gemacht werden. Brixis Kompositionen nehmen bereits Rücksicht auf einen akustisch unvoreteilhaften Bau und sind in ihrer Verschiedenartigkeit reizvoll. Die Gründe für die Nichtbeachtung katholischer Kirchenmusik, die nicht in und für Dresden komponiert worden sind, dürften andere sein als akustische, auch wenn diese Probleme im größten katholischen Kirchenbau Sachsens, der nach Plänen des italienischen Architekten Gaetano Chiaveri (1689–1770) gebauten und 1751 geweihten Katholischen Hofkirche, objektiv belegbar sind.

So enthusiastisch die Schilderungen über das Gebäude, die wertvolle Ausstattung, die große Silbermann-Orgel und die musikalischen Aufführungen waren, so kritisch waren sie in der Beurteilung der akustischen Bedingungen der Kirche, etwa im zweiten Brief *Über den gegenwärtigen Zustand der Musik in Dresden* aus dem Jahr 1801 in der Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung: „Man tritt ein in die in den edelsten Verhältnissen erbaute, grosse Kirche; alles ist Eins – Ein gediegenes, erhebendes Ganze; Mengs himmlische Darstellungen; der, für die, die ihn nicht gewohnt sind, eigne Zauber des katholischen Ritus, der hier immer mit so vielem Anstand verrichtet wird; die ganz vortreffliche Silbermannsche Orgel – und so weiter: das nimmt den Fremden schon vor der Musik gefangen; es dürfte ihm weniger gegeben werden, als ihm gewöhnlich gegeben wird: er wäre doch begeistert und entrückt. Aber der Einheimische: [...] wie der? Haben Sie nie auf das – dem doch grösstentheils gebildete Publikum, das um Sie her stand, und unter dem gewiss nicht wenig Kunstliebhaberey herrscht, gesehen? Dann haben Sie zuverlässig auch auf so manche der Musik ungünstige Umstände nicht geachtet. Ich führe einige an, weil das und jenes zur Entschuldigung des schätzenswerthen Orchesters dienet. Die Kirche hat zu viel, und folglich falschen Wiederhall; und nur auf den Tribunen [...] hören Sie richtig.“⁵⁸

⁵⁷ AmZ, 23.4.1806, Jhg. VIII, Nr. 30, Sp. 475 f.

⁵⁸ AmZ, 26.8.1801, Jhg. IV, Nr. 48, Sp. 789–794, hier: Sp. 790

Bleibt es auch nur im Bereich der Spekulation, so ist dennoch festzuhalten, dass Kirchenmusik zum einen Gebrauchs-, ja Verbrauchsmusik ist und sich der Dresdner Hof expressis verbis eigene Kirchenkomponisten leistete, deren Werke selbstverständlich auch hier bevorzugt zur Aufführung kommen sollten, denn sie kosteten Geld und bedeuteten einen nicht geringen Aufwand, zumal eine neu komponierte Messe nicht selten einen weltlichen Vorwurf wie etwa den Namenstag oder den Geburtstag des Kurfürsten hatte.

Die Tatsache, dass Werke Dresdner Hofkomponisten offensichtlich nicht weitergegeben, nicht verkauft, nicht gedruckt oder abgeschrieben werden durften – auch wenn dies keine festgeschriebene Vorschrift, sondern eine Abmachung war, wie Katrin Bemann für das Werk Naumanns in ihrer Dissertation über *Die katholische Kirchenmusik Johann Gottlieb Naumanns*⁵⁹ nachweist – scheint dies, sozusagen im umgekehrten Fall, nur zu bestätigen. D. h. natürlich nicht, dass die Werke Dresdner Komponisten keine Verbreitung gefunden hätten, jedoch nicht in dem Maße wie es hätte geschehen können.

Ebenso interessant ist, dass gleichzeitig mit der zunehmenden Verbreitung der Dresdner Kompositionen im 19. Jahrhundert auch eine, wenn auch zögerliche Öffnung des Repertoires an der Katholischen Hofkirche stattfand.

Ein weiterer Grund für die Nichtbeachtung außerstädtischer Messkompositionen dürfte in den Bestrebungen des Dresdner Hofes zu suchen sein, stets gute, nach Möglichkeit die besten Kräfte der Zeit an die höfische Oper, in das Orchester und damit auch für die katholische Kirchenmusik nach Dresden zu holen. Musiker der Hofkapelle und Solisten der Höfischen Oper waren ja nicht nur zu Operndiensten verpflichtet, sondern auch für die Kirchenmusik an der Katholischen Hofkirche zuständig. Daher verbinden sich die klangvollen Namen des 18. Jahrhunderts wie Johann David Heinichen, Antonio Lotti, Jan Dismas Zelenka, Johann Adolf Hasse oder Johann Gottlieb Naumann, Joseph Schuster und Franz Seydelmann nicht nur mit der Musikstadt Dresden und ihrer Oper, sondern auch mit der katholischen Kirchenmusik. Stets waren Komponisten in Dresden engagiert, deren Bedeutung weit über die Stadtgrenzen hinausgingen.

Die These, dass die Nichtbeachtung außerhöfischer Messkompositionen nicht auf akustische Probleme zurückzuführen sind, wird gestützt durch die Tatsache, dass dieses Phänomen ebenso an anderen katholischen Höfen, an denen eigens Kirchenkomponisten angestellt waren, zu beobachten ist: So erklangen in der Wiener Hofkirche vorzugsweise entweder alte Musik, etwa Palestrina, oder Kompositionen Wiener Hofkirchenkomponisten.

Werke Mozarts, die ja für den Salzburger Dom und nicht für Wien entstanden sind, wurden ebenso wie auch Haydns Kirchenkompositionen vornehmlich nicht in der Hofkirche, sondern in einer der zahlreichen weiteren katholischen Wiener Kirchen aufgeführt. Auch Schuberts Messen fanden erst spät Eingang in das Repertoire der Hofkirchenmusik. Österreichische und auch süddeutsche Kirchen und Klöster pflegten ein deutlich breiteres kirchenmusikalisches Oeuvre als die Hofkirchen.

⁵⁹ Katrin Bemann, *Die katholische Kirchenmusik Johann Gottlieb Naumanns (1741-1801). Ein Beitrag zur Überlieferungs- und Rezeptionsgeschichte* (= Studien zur Musikwissenschaft Bd. 13), Hamburg 2008, S. 84

Ein ähnliches Bild zeigt sich in Prag: denn neben dem Dom als Bischofssitz geben vor allem die Teyn-Kirche, die St. Franziskus- Kirche der Kreuzherren, die Marienkirche der Prämonstratenser im Stift Strahov, die St. Jakob-Kirche der Minoriten und das Loreto-Kloster, welches finanziert durch Stiftungen einiger adliger Familien eine der wohl größten und bedeutendsten Sammlung von Musikalien in Böhmen besaß und ein eigenständiges Orchester hatte, beredt Zeugnis vom lebendigen kirchenmusikalischen Leben im 18. Jahrhundert.

Dresden hingegen war Diaspora. Das Fehlen weiterer katholischer Kirchen und Klöster in Dresden und Sachsen – mit Ausnahme der Lausitz – erklärt vielleicht besser als Fragen der ungenügenden Akustik der Hofkirche, warum das katholische kirchenmusikalische Repertoire in der Stadt beschränkt bleiben musste.

Marc Niubo, Prag

**The Italian Opera between Prague and Dresden
in the Second Half of the Eighteenth Century**

(For Ortrun Landmann)

One of the most interesting chapters in the musical relations between Saxony and Bohemia consists in the history of opera in their respective capitals. Falling on the turn of the century, the very beginnings of public opera in Prague bear certain Dresden-like connotations: in 1698, Count Heřman Jakub Czernin consulted with the former Saxon *Kapellmeister* Nicolaus Adam Strungk the idea of founding an operatic scene in Prague. Around the same time, Strungk was attempting to produce operas in Leipzig in collaboration with Girolamo Sartorio who – undoubtedly not by mere chance – was responsible for the first public operatic productions in Prague between 1702 and 1704.¹ Yet, opera in Prague did not fledge fully until the year following the coronation festivities which included, among others, the spectacular, open-air performances of *Costanza e Fortezza* by Johann Joseph Fux in 1723. It is worth mentioning that the singers in the Italian operatic company, which Antonio Maria Peruzzi and Antonio Denzio brought to Bohemia in 1724, were contracted to engage also in productions outside Prague, namely in Dresden and Leipzig.² While it is not likely that any tours of Denzio's company to Saxony took place in the end, conducting business within the broader Central-European context and achieving a stable income ranked high among the priorities of all the other Prague impresarios. This is well apparent in the case of the Mingotti brothers, who divided their time equally between Prague and Dresden in the period between 1744 and 1747, or in that of Giovanni Battista Locatelli who chose Prague as his base in 1748, leaving there only in 1757, after the Seven Year War (which broke out in Saxony in 1756) started to affect Bohemia.³

The closest interconnection between the opera in Prague and Dresden took place in the course of the period when the Italian merchant Giuseppe Bustelli was active in Prague; in the summer of 1764 he got a hereditary lease for the Kotzen Theatre and the following year he also accepted an offer from the Dresden court. Until 1777 (1778 in Dresden) Bustelli managed the two scenes, partially using identical repertoire. Regular contacts contributed to a greater flow of music material (handwritten scores as well as printed librettos), but also to the interchange of artists on a larger scale. Some aspects of the link established by Bustelli carried over even to the 1780s when it was Antonio Bertoldi (and

¹ František Černý and others, *Dějiny českého divadla*, I, Praha 1968, p. 256; Angela Romagnoli, From the Hapsburgs to the Hanswursts, up to the Advent of Count Sporck: the Slow Progress of Italian Opera on the Bohemian Scene, in: *Italian Opera in Central Europe* (ed. M. Bucciarelli, N. Dubowy, R. Strohm), Berlin 2006, pp. 83 f.; Alena Jakubcová a kolektiv, *Starší divadlo v českých zemích*, Praha 2007, p. 125.

² Daniel E. Freeman, *The Opera Theater of Count von Sporck in Prague*, Stuyvesant 1992, p. 28 and 282.

³ Oscar Teuber, *Geschichte des Prager Theaters. Von den Anfängen des Schauspielwesens bis auf die neueste Zeit*, I, Prag 1883, pp. 194–219, 223–241, 28 f.; FÜRSTENAU 1862, Bd. 2, pp. 249–254, 280–285; Robert Proelß, *Geschichte des Hoftheaters in Dresden*, Dresden 1878, pp. 164–166, Jakubcová, pp. 350–354.

later his son Andrea) who was responsible for the performances in Dresden, and Pasquale Bondini (and later Domenico Guardasoni) who produced operas in Prague.⁴

The links between the opera in Dresden and Prague were well known to scholars such as Oscar Teuber, Moritz Fürstenau or Robert Proelß whose research has been a valuable source of knowledge and information for musicologists until today. An important shift, however, occurred in the latter half of the 20th century owing to the thoroughgoing research of many years carried out by Ortrun Landmann whose work has significantly broadened the knowledge of the opera repertoire in Dresden. This, however, contributed also to the study of opera in Prague. As early on as in 1976, Landmann referred to the Prague provenience of some of the music deposited in the Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB), which holds a considerable amount of scores connected with Prague opera as well.⁵ In some respects, the present study follows up the previous research: indeed it is the comparative approach which enables us to broaden the scope of questions and to check effectively some of the traditionally accepted opinions which have frequently been quoted in the accounts of the opera in Prague or Dresden.

My aim in this article is to outline the operatic repertoire in the two cities from the period between 1765 and 1785; to point out its common as well as dissimilar aspects, and – through probes into several selected works – to interpret demonstrable differences in the general offer, as well as the period performance practice. Even though such task is clearly made more difficult by the limited amount of sources – the Prague performances being documented predominantly in librettos but only exceptionally through musical sources – the comparison, limited as it needs be, is made possible by the presence of several scores in the SLUB (and some other libraries) that demonstrably are related to Prague or suggest arrangements identical to those that were carried out in Dresden. The period covering the twenty years between 1765 and 1785 has intentionally been chosen to cover not only the time when Bustelli was active in Prague and Dresden, but also to allow us to look at the strategies and achievements of some of the other impresarios.

Comparison of Repertoire – Basic Data

Let us start with some general points. By simply adding up the individual titles (disregarding the later repeated performances and alterations), we get the following sums: Dresden – 144; Prague – 129.⁶ The relatively balanced numbers show to a long-term, similar performance practice in the two cities, although this may seem surprising considering the supposed differences in the character of the audiences and the number of inhabitants which was, after 1765, higher in Prague (by 10 to 20

⁴ Jakubcová, pp. 67–71, 92–95.

⁵ LANDMANN 1976 and LANDMANN 2002.

⁶ LANDMANN 1976 and Pravoslav Kneidl, *Libreta italské opery v Praze 18. století, III. Opera v Divadle v Kotcích*, in: Strahovská knihovna, 2 (1967), pp. 115–187, and Pravoslav Kneidl, *Libreta italské opery v Praze 18. století, IV. Opera v Thunovském paláci na Malé Straně*, in: Strahovská knihovna, 3 (1968), pp. 190–201.

thousand).⁷ More important are, of course, the structure of the audience and the attendance of the performances, even though these are factors almost entirely unknown to us (see also below).

A certain idea is to be gained through a comparison of the seating capacity of the theatres. Moretti's theatre built in 1755 seated around 350 people. After an extension in 1783 it was even 814 spectators. The Kotzen Theatre was, at the latest till the mid 1750s, of a comparable size (the original 15 boxes were extended to 41), although the disposition might have been different (there were three tiers of boxes in Dresden whereas in Prague only two). Similarly, the theatre of Count Thun, used in Prague for public opera performances from 1781 to 1784, had some 300 seats. It is also interesting to note that the reconstruction of Moretti's theatre coincided with the opening of the large Nostitz theatre in 1783.⁸

As far as Prague productions are concerned, the total numbers do not have the same weight as in the case of Dresden where the preserved documentation of opera productions is far more precise.⁹ The sum of Prague productions is nowadays reconstructed almost entirely on the basis of the librettos, still only a part of these have come down to us. It is thus presumable that the proportion of the titles performed in the two cities might have been even more balanced than we are entitled to presume on the basis of the preserved material.

Yet, it should be pointed out that the operation of opera houses in the examined period was not quite continuous. Especially in Prague several gaps occurred that were occasioned by various external circumstances. Bustelli opened his opera in Prague in the autumn of 1764 and performed there until the summer of the following year. The death of Emperor Francis Stephen, the husband of Maria Theresa, on 18 August 1765 was followed by a court mourning which virtually did for the following theatre season in all the Habsburg Monarchy. Bustelli was lucky to have had negotiated in March with the Dresden court where a substantial reorganization of the theatrical scene had just taken place: he transferred to Dresden at the latest by September 1765, staying there until the middle of July of the following year.¹⁰ The Prague productions, however, resumed again another year later in the summer of 1766. As Bustelli had managed to assemble another company in the meantime, there were now two coexisting companies operating in Prague, initially even playing different repertoire. As the Prague ensemble staged only opera seria at first, the Dresden company travelled to Prague in the summer months to supply performances of opera buffa.¹¹

However, for two successive seasons (1769/70 a 1770/71), Bustelli did not perform at all in Prague – for the carnival of 1769 he was in Ljubljana, and in 1770 he was in Hamburg and

⁷ After the Seven Years' War, Dresden had 44.760 inhabitants while Prague's population was almost 55.000. In the following years the Prague population grew faster and by 1784 the number was already more than 76.000, whereas Dresden reached only some 64.000 by 1831. – Reiner Gross + Uwe John (ed.), *Geschichte der Stadt Dresden*, vol. 2, Stuttgart 2006, p. 502; Jan Vlk and others, *Dějiny Prahy*, Praha–Litomyšl 2007, vol. I, pp. 463–465.

⁸ Milada Vilímková: *Kotce*, in: *Divadlo v Kotcích* (ed. F. Černý), Praha 1992, pp. 16–32 and XXXIV; FÜRSTENAU 1875, Heft 25, 1875, pp. 46 f.; Winfried Höntsch, *Opernmetropole Dresden*, Dresden 1996, pp. 72 f.

⁹ See LANDMANN 1976.

¹⁰ Proelß, pp. 211–217, Jakubcová, p. 92.

¹¹ This is obvious from detailed comparison of the librettos where the cast is also given.

Braunschweig, yielding his position in the Kotzen Theatre (where he had been alternating with the drama ensemble) temporarily to French actors.¹² Another interruption, which took place towards the end of the 1770s, was common to both cities. In Prague, performances stopped in the spring of 1777. By the summer, most of the singers were trying their fortune at the Viennese *Kärntnertheater* in which Bustelli got to produce the performances of Italian opera, starting at the latest in 1779. The preface to the libretto of the Prague production of *Zenobia* suggests¹³ that the termination of Prague performances in 1777 was a tactical move which seems to have been related to the deregulation by Emperor Joseph II of the theatre business in Vienna in 1776.¹⁴ We cannot know for sure what plans Bustelli had for Dresden, but he provably left his post there in 1778, having been driven out by the war of the Bavarian Succession in 1778–1779.¹⁵ While productions in Dresden resumed soon after the war in 1780, in Prague opera most probably remained silent until the autumn of 1781.¹⁶

Quite understandably, the suggested events influenced also the number of new productions staged during individual seasons. Within one year, Dresden usually saw 6 to 7 new titles, this trend continuing well into the 1780s. In Prague, however, the statistics are much less stable. While in the years when the Dresden ensemble performed in Prague, the number was naturally higher; in the beginning of the 1770s Prague produced fewer new operas per year (4–5). Between 1774 and 1776 the number increases again, but the productions include also some works which had been staged in Prague in the 1760s. The situation in Prague reached greater stability in the 1780s when the operatic scene was taken over by Bondini who staged at least 10 new works per year (i. e. during the season proper, from the autumn till the spring), while in Dresden the number varied from 5 to 9 during this period.

As regards the average number of performances of the individual titles, in the case of Prague the necessary information is missing. But taking into account the fact that the Italian opera usually split the performing days of the week with the German ensemble (performing dramas and singspiels in German (or exceptionally in Czech)), we can estimate that each title could have had around 8 performances. (The rule was 3 operatic performances in week, in Prague as well as in Dresden)¹⁷. The more successful productions probably reached the same number of performances as the most popular pieces in Dresden where Gassmann's *L'amore artigiano*, for instance, had 16 performances in 1770 (8 in the spring and 8 in the autumn), while Piccinni's *La buona figliuola* was played 7 times in 1765, and 11 times the next year.¹⁸ Yet, it is possible to observe opposite cases when an opera was performed only two or three times (e. g. *Il viaggiatore ridicolo* by Gasmann in 1766 or Cimarosas's *I*

¹² Teuber I, pp. 297–302; Jakubcová, p. 94.

¹³ *Zenobia*, CZ-Pu, 65 E 4140, fol. A2r-v.

¹⁴ Jakubcová, p. 94; Marc Niubo: *Italská opera v Thunovském divadle a její osvícenské motivy*, in: *Post te-nebras spero lucem. Duchovní tvář českého a moravského osvícenství* (ed. D. Tinková a J. Lormann), Praha 2008, p. 346.

¹⁵ Proelß, p. 225; LANDMANN 2002, p. 18.

¹⁶ Niubo 2008, p. 346.

¹⁷ Proelß, p. 217.

¹⁸ LANDMANN 1976, pp. 20 and 34.

tre amanti in 1781).¹⁹ An exact comparison with Prague is difficult. For the examined period, there is only a single, incomplete “theatre-calendar” for the 1771/72 season when 4 opere serie were staged: Paisiello’s *Demetrio* (14 performances at the most) and Sacchini’s *Adriano in Siria* (11 performances at the most) in autumn, and *Demofonte* by the local composer J. A. Koželuh and *Cajo Mario* by Jommelli during the carnival season (both together 18 performances at the most). These data, however, cannot be applied too generally as they concern only one and rather specific season: Bustelli had just resumed his operatic productions in Prague after a two years’ gap, employing an entirely new ensemble.²⁰

Differences in Repertoire – Opera Buffa versus Opera Seria

Although the data concerning the Prague performances in this period are not available, the comparison of the titles alone that were staged in the two cities leads to some very interesting findings. The number of identical works consists about half of the repertoire – 73 (or 78 if we are to consider the titles that had been staged in the other city prior to or following the stated period).²¹ Theoretically, we could expect even a greater unity. Yet, such a thing would undoubtedly have marred Bustelli’s good reputation, eliciting displeasure from the Dresden court which subsidized Bustelli’s productions.²² It could also have diminished the number of potential spectators for the performances in the “neighbouring city”: the fact that opera in Dresden was occasionally visited by spectators from Prague is documented also in the presence of Dresden prints of librettos in former aristocratic libraries. Trips in the opposite direction can – although on a smaller scale – also have taken place.

The differences in repertoire, however, have also reflected variations in the character of the two cities and in their opera followers. This is fully confirmed in the titles which were not common to the two cities. While half of these, more precisely the 29 works which were staged only in Prague, belong to the genre of opera seria, the common repertoire consists only in various types of opera buffa. At first sight, this might appear to propose a striking difference: opera seria to have been lacking from the court opera in Dresden, while it was staged on the municipal scene in Prague? Yet, let us not be misled by the usual labels and simplifying views: the main reason for the transformation of the repertoire in Dresden was quite certainly a financial one. The Seven Years’ War had drained Saxony’s treasury and was followed by necessary reforms and restrictions, affecting also the functioning of the court opera.²³ It was Bustelli who was to be appointed as head of the newly introduced system of *impresa*.

¹⁹ LANDMANN 1976, pp. 120 f.

²⁰ Teuber, pp. 374 f., Kneidl: Pražské činoherní a operní texty z doby působení Divadla v Kotcích, in: *Divadlo v Kotcích* (ed F. Černý), Praha 1992, p. 275; Jakubcová, p. 94.

²¹ The bases for the comparison purvey Kneidl 1966–1969 and LANDMANN 1976.

²² Proelß, pp. 217 f., LANDMANN 2002, p. 17.

²³ Proelß, pp. 211–217.

Still, this only answers the question in part: theoretically, Bustelli in Dresden could have offered identical or similar performances of the opere serie that he was to stage in Prague in the following years. As it seems, however, the Saxon court showed little interest in such performances. Even though the performances were open to public (a fact often disregarded by Czech musicology) and the members of the court only reserved for themselves „eine bestimmte Anzahl von Logen und Plätzen,“²⁴ it was indeed the ruling family and the *Directeur des Plaisirs*, designated by the monarch, who dictated the basic direction of the repertoire, if not much more. There is little doubt that in the eyes of the musically gifted Maria Antonia Walpurgis, her brother in law, Prince Xaver, as well as to other members of the House of Wettin, opera seria meant top artistic performance by some of the best Italian singers, regular supply of new magnificent stage sets and other luxuries, which the court – in the midst of the destroyed Dresden – simply could not afford. To lower the standard achieved during the era of Augustus III and his *Kapellmeister* Hasse, however, was quite unacceptable for the ruling circles, out of political as well as personal reasons. Thus preference was given to opera buffa with its distinct artistic requirements, social connotations and functions to be staged in the smaller, already mentioned Moretti-Theatre, whereas opera seria was produced only exceptionally and on special occasions.²⁵ We have no way to ascertain what the reaction to this transformation was on the part of the public; according to the assertions of historians, however, many of the members of the court recalled opera seria for a long time afterwards and wished for its return.²⁶

In Prague, Bustelli was working in a different situation which was formed to a certain degree by the needs of a broader and more varied public. Even though the theatre was run by the city, the final say in the repertoire certainly belonged to the Prague aristocracy (that had its representatives at the top of the city administration too). The idea of aristocratic audience was surely related to Bustelli's repeated, and failed, attempts between 1766 and 1773 to base the repertoire above all on opera seria, perhaps also considering the repertoire of the German theatre-company of J. J. Brunian who staged both dramas and singspiels.²⁷ The quality of opera seria performances (especially in the season 1771/72) did not meet with the expectations of part of the public (nor the singspiels however), although the harsh criticism published in local journal could be motivated also by national preconceptions favouring the modern German theatre.²⁸

The prevalence of opera buffa thus can no longer be primarily explained by the composition of the audiences (although it can explain its early coming to Prague in 1750s). It should be viewed in the special context of the Prague theatre-events of the 1770s as well as reflecting the general changes

²⁴ Proelß, p. 217; LANDMANN 2002, p. 14. – From 1770 it concerns 18 loges, see Teuber I, p. 331 and FÜRSTENAU 1875, p. 52.

²⁵ One such occasion was for example the marriage of Frederick Augustus III to Palatine countess Maria Amalie Auguste (1769) on which J. G. Naumann staged his *La clemenza di Tito*, the last “true” opera seria in Dresden. – Proelß, p. 224, Engländer: Das Ende der opera seria in Dresden, in: *Neues Archiv für sächsische Geschichte und Altertumskunde*, 39 (1918), pp. 311–324.

²⁶ Proelß, p. 229; Richard Engländer, Domenico Fischietti als Opernkomponist, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, II (1920), p. 21.

²⁷ Kneidl 1992, p. 266–285.

²⁸ Teuber I, pp. 302 f., 331–333.

within the genre in Italy: while opera seria was going through a crisis, and was looking for new forms of expression, opera buffa was developing and gaining an increasing social credit. For Bustelli, in the given economical circumstances, it was virtually impossible to reach the first-class quality in both genres. That is why during the last stay of Bustelli in Prague (1774–1776), opera buffa took over and opera seria remained mostly as an elegant complement of the repertoire. The same thing occurred when Pasquale Bondini renewed opera performances in the palace theatre of Count Thun in the autumn of 1781.²⁹

The significance of aristocracy for the successful theatre enterprise in the Czech capital is also documented in frequent dedications to members of nobility and the typical florid reverential tone of the prefaces in printed librettos. Yet, these dedications and indeed the performances themselves also contributed to the representation of nobility, this being one of the reasons why the Italian opera and especially opera seria, where those dedications are most frequently to be encountered, had its secure position in the cultural life of the city. It needs be pointed out, though, that these representational functions of the Prague opera did not reach the same level and extent as in a court opera and we can therefore assume that the relations between the individual protectors or patrons and the “Operisten” have also been more liberal, thus producing less pressure on the particular cast and the character of the repertoire, and relatively more “freedom” for the impresario.

This freedom, however, had its own limits and difficulties. Perhaps the most illustrative example is to be found in the fate of the German theatre in the 1770s when the threat of the bankruptcy of the company of Johann Brunian (who leased his space from Giuseppe Bustelli) led first to imposed management, to be resolved in the end through a generous intervention of Count Prokop Czernin who covered Brunian’s debts and, together with a group of other nobles and scholars, worked with Brunian on the future development of the company including a careful choice of repertoire and casting.³⁰ While this is no doubt a specific case with indisputable economic connotations, considered in the wider context of the Enlightened Europe, and of the efforts at the implementation of modern German theatre that reached Prague around the same time, such strong personal concern among nobility no longer seems so much exceptional.

A more common phenomenon, pertaining mostly to opera, was the favouring of popular artists, as well as works. This practice has most commonly been observed – even though with few details as yet – in relation to Dresden: “The singers who were not liked at the court had to be dismissed immediately and operas that had not been appreciated had to leave the court just as fast, sometimes to be offered to the ‘civic’ audiences.”³¹ The frequency of such interventions is yet to be ascertained. It is for sure, however, that it occurred as well in Prague, as suggested in a famous episode

²⁹ Niubo2008, pp. 346–351 and Marc Niubo, *Pasquale Anfossi a italská opera v Praze*, (dissertation thesis), Praha 2009, pp. 127–154.

³⁰ Alena Jakubcová, *Kancelář divadelního ředitele hraběti Černínovi*, in: *Divadelní revue*, 22 (2011), No. 1, pp. 37 f.

³¹ LANDMANN 2002, p. 15. One of such details, leasing the soprano Anna Zannini in 1769 because of the wish of the elector, has been mentioned in: LANDMANN 1987, p. 407.

from much later on. In October 1787, a certain Prague lady strove to thwart the production of Mozart's *Le nozze di Figaro* (which was to be staged in place of the yet unrehearsed performance of *Don Giovanni*) on the occasion of the visit of Archduchess Maria Theresa and her brother, Archduke Francis. Following the lady's initiative, *Figaro* was banned by someone in the higher ranks, the ban being immediately taken back on the instruction of Emperor Joseph II and the performance of *Figaro* could have taken place in the end.³² Even though it was a rather special occasion (an exceptional "state" visit in connection with an opera based on a banned drama by Beaumarchais), it illustrates the differences of opinion within the Prague audience, as well as the power and influence residing within some of its strata.

Composers and Their Works. Between Dramaturgy and Performance Practice

As is conveniently demonstrated in the following table, a great part of the repertoire in Prague as well as in Dresden consisted of the most famous works of Italian authors. With the exception of works by Salieri, whose relative popularity testifies to the attention paid to the goings on in Vienna, the impresarios modelled their repertoire concerning the situation in Italy. In this respect, the most important difference between the two scenes consists in the works by Piccinni who was more profusely staged in Dresden than in Prague.

The most performed composers between 1765-1785

Composer	common titles	different titles	
		Dresden	Prague
Niccolo Piccinni	9	9	1
Baldassare Galuppi	8	1	1
Pasquale Anfossi	7	2	3
Domenico Cimarosa	7	2	0
Pietro Guglielmi	5	5	3
Giovanni Paisiello	5	3	4
Antonio Salieri	5	3	1

The basic offer was supplemented in varied degree with operas by other Italians like Giuseppe Gazzaniga, Antonio Sacchini, Giuseppe Sarti a Tommaso Traetta, but also by Florian Leopold Gassmann who could have been attractive in the eyes of the Prague audiences as a "Czech" author and

³² An account of the whole event (quoted also by Teuber II, p. 228 and others) is to be found in a letter which Mozart wrote from Prague during the preparations for the performance of *Don Giovanni* to his friend Gottfried Jacquin in Vienna. – Mozart-Briefe, vol. 4, Kassel 1963, pp. 54–56, see p. 55.

a Viennese court composer rolled into one. Among the authors who lived in Prague or Dresden for a period of time, but were staged in both places, count Antonio Boroni, Domenico Fischietti, Bernardo Ottani, Giovanni Marco Rutini, Joseph Schuster, and Johann Gottlieb Naumann. It is worth mentioning here that Boroni was much more frequently produced in Prague than in Dresden since his opere serie were also staged in the former, this being well documented in the number of operatic arias preserved in the organ lofts of Prague churches.³³ For a similar reason not one work by Josef Mysliveček, not to say by Jan Antonín Koželuh, was staged in Dresden: within the dramatic genre both composers dedicated themselves exclusively to opera seria.³⁴

It is also interesting to note the case of the tenor Vincenzo Righini who commenced his career as an opera composer in Prague and ended up holding the kapellmeister position at the Berlin court. His Goldonian comic operas, not to mention his don-juan opera *Il convitato di pietra* (1776),³⁵ however, were not considered suitable for Dresden by Bustelli. Among the Dresden authors, the ones most popular in Prague were Johann Gottlieb Naumann, certainly the most important opera composer at the Court of Saxony at the time.³⁶ It was, nevertheless, almost only his buffe that were staged (with the exception of *Armida*), among which we can newly count the comic opera *Ipocondriaco*. The unique libretto for the Prague production from 1784, which has so far evaded the attention of historians, is deposited in the collection of the Warsaw university library.³⁷ Among the composers most “neglected” by Prague impresarios we should name Franz Seydelmann whose dramatic works were probably never produced in Prague.

Another typical common feature is the absence of the so-called “reform” works by Jommelli, Traetta, or Gluck from the two scenes. As regards Dresden we can look for an explanation in the already mentioned intentional specialization in opera buffa; in both cases financial matters played their important role. These works called not only for first-class singers, but also special sets, choir and ballet, not to speak of the convenience of the presence of authors or at least protagonists instructed in the correct manner of acting, all quite important factors on which the success of the production depended. It was for these reasons that those works, just as the opere serie from the 1770s and 80s inspired by the “reform”, did not become part of the repertoire of the Italian companies and were staged neither in Prague nor in Dresden. The situation changed, to some extent, during the 1780s as new dramatic types of opera semiseria came to the fore, this change being reflected gradually in both cities.³⁸

³³ Otakar Kamper, *Hudební Praha XVIII. věku*, Praha 1936, pp. 118–135.

³⁴ Tomislav Volek, *Italská opera a další druhy zpívaného divadla*, in: *Divadlo v Kotcích*, (ed. F. Černý), Praha 1992, p. 55.

³⁵ David Buch, *The Don Juan Tradition, Eighteenth-Century Supernatural Musical Theater and Vincenzo Righini's 'Il convitato di pietra'*, in: *Hudební věda*, XLI (2004), pp. 295–307.

³⁶ Marc Niubo: *Johann Gottlieb Naumann and Bohemia*, in: *Johann Gottlieb Naumann und die europäische Musikkultur des ausgehenden 18. Jahrhunderts*, Hildesheim, Curych, New York 2006, pp. 309-351.

³⁷ PL-Wu, sign. 28.20.4.5383.

³⁸ *Le nozze di Figaro* were first staged in Dresden in the singspiel adaptation by the company of Joseph Seconda in 1795 in Theater a. d. Linckeschen Bad. In Italian the opera was given in 1815, see Proelß, p. 357,

One of the features, typical of the Prague operatic scene, is the reception of the works of W. A. Mozart which is an issue, however, which belongs to the period after 1785. The singular reception of Mozart and the following great cult of the composer, was brought about not only by the well-established tradition of Italian opera, but also by those moments which differentiate Prague from Dresden: variously articulated rivalry with Vienna (in contrast to Dresden), greater (in comparison to Dresden) support of the “German” theatre (of which Mozart was, at least in the eyes of some strata of the audiences, a celebrated exponent), and, not least, Mozart’s rich personal relations in the artistic and aristocratic circles of Prague society.³⁹

An isolated, but telling indicator consists in the productions of the two 18th-century opere buffe most endowed with elements of social criticism: *Il re Teodoro in Venezia* by G. Paisiello and the already mentioned *Le nozze di Figaro* by W. A. Mozart. Both had performances in Prague not more than a few months after their opening nights in Vienna. In Dresden, on the other hand, *Il re Teodoro* was produced in 1791 at the earliest (and with a significantly altered text and under a different title – *Gli avventurieri* – at that), while *Figaro* had to wait until 1796, resp. 1815.⁴⁰ It would be very interesting indeed to know if Bertoldi even dared to propose *Il re Teodoro* in the original version, or which factors led to the adaptation. If we are to follow the socially-critical line of the text, the principal alteration made by Catterino Mazzola is the change of the escaped king Teodoro into the adventurer Verdipoggio who passes himself as a nobleman. Among the several text-modifications, typical are the discarded verses showing the questionable manners of the hero’s sister Cedalisa (originally Belisa). Still, the theme of affectation and hypocrisy is even intensified in certain passages – the criticism of manners in common characters was obviously considered acceptable.⁴¹

The whole issue of interventions and censorship from the side of the court-officials or even the sovereign has been studied very incompletely so far and would deserve a special study. The situation in Prague was undoubtedly more liberal (at least in 1780s), some forms of censorship, however, were practised as well. According the printed libretto, *Il re Teodoro* was not performed exactly in the original wording, but with few cuts and modifications in the most critical verses.⁴²

Discussing Paisiello’s opera we have touched upon another important theme concerning the form of the staged works or, in other words, the differences between the productions of the same works in the two cities. Such a comparison can of course be carried out only in rough outlines. Yet, some probes into the material are possible and their results rather telling. For the purpose of the present study, 11 titles staged between 1765 and 1785 have been selected for further analysis.⁴³ The

LANDMANN 1976, p. 11; Michael Hochmuth, *Chronik der Dresdner Oper*, Hamburg 1998, vol. I, p. 79; Winfried Höntsch, *Opernmetropole Dresden*, Dresden 1996, pp. 86–90.

³⁹ For a recent outline of this topic see Marc Niubo, *Italská opera v Praze a W. A. Mozart*, in: *Praha Mozartova. Kulturní a společenský život v Praze 1780–1800*, Praha 2006, pp. 118 f.

⁴⁰ LANDMANN 1976, pp. 29, 91.

⁴¹ The changes have been examined in the printed libretto (D-DIb, MT 1421) and two scores (D-DIb, Mus. 3481-F-39 a Mus. 3481-F-506).

⁴² Niubo 2008, pp. 351–356.

⁴³ Niubo 2008, pp. 351–356.

consulted material includes mainly librettos, but also scores. The analysis encompasses not only some of the famous works, but also some of the less-well-known ones so that the examined sample is as varied as possible. The survey includes, for instance, Cimarosa's opera *Amor costante*, not staged in Dresden until 1790. These chronological overlaps in the case of one of the cities, however, are not entirely unusual and it is not to be ruled out altogether that sometimes a later production in Prague or Dresden could have been part of a conscious strategy on the part of the impresario.

The following survey captures the more prominent changes in the structure, such as substitution, i.e. inserted and excerpted arias or ensembles in the individual operas.

Composer	Title	Year (Dresden/Prague)	Number of changes (Dresden/Prague)
Galuppi	<i>Le nozze</i>	1766 / 1764 (1766)	0 / 1 (0) ⁴⁴
Galuppi	<i>Il re alla caccia</i>	1767 / 1768	0
Piccinni	<i>La buona figliuola</i>	1765 / 1775	0 / 1
Paisiello	<i>La frascatana</i>	1776 / 1776 (1784)	5 / 1 (4)
Paisiello	<i>Le due contesse</i>	1777 / 1783	1
Valentini	<i>Le nozze in contrasto</i>	1782 / 1781	1 / 7
Gazzaniga	<i>La vendemmia</i>	1783 / 1782	5
Anfossi	<i>Gli amanti canuti</i>	1783 / 1782	1 / 1
Cimarosa	<i>Il convito</i>	1783 / 1782	2 / 4
Anfossi	<i>Isabella e Rodrigo</i>	1785 / 1783	11 / 6
Cimarosa	<i>L'amor costante</i>	1790 / 1782	6 / 3

The listed numbers are supposed, above all, to provide a basic orientation and their significance is not to be overestimated. Nevertheless, the smaller number of changes in the 1760s and the almost identical shapes of the works performed in Prague and Dresden point to an identical or almost identical vocal cast. Yet, similar situations recurred also later, such as in 1783 when the staging of Gazzaniga's *Vendemmia* in Dresden followed the Prague version (staged at the theatre of count Thun in 1782). Still, the supposedly higher density of alterations later on can be related to the transformation of the repertoire and to the increasingly frequent changes in the composition of the operatic ensemble. Undoubtedly, the individual alterations were brought about by a set of complex, not easily decipherable factors, not to mention the possibility of other changes which the examined sources do not reflect at all. A thoroughgoing study of librettos and scores will nevertheless provide us with some interesting common features and tendencies which we shall try to demonstrate on the case of *La Frascatana* by Giovanni Paisiello and *Isabella e Rodrigo* by Pasquale Anfossi.

⁴⁴ In case of Galuppi's *Le nozze*, the libretti from both Prague and Dresden represent the virtually same adaptation which reflects, however, the original production from Bologna 1755 as well as some of the changes made in Venice 1757.

Paisiello's opera was premiered in Venice in autumn 1774.⁴⁵ Already in the spring of 1775 it was staged in Vienna and one year later it appeared in Dresden as well as in Prague. The Dresden production in January most probably preceded that of Prague, although the latter could theoretically have been staged already during the carnival season. The production in Dresden comprised four significant changes: two new arias for Lisetta and two for Donna Stella, later further supplemented with a fifth one (Naumann's version of the aria *Belle luci vezzosette* for the part of Cavaliere).⁴⁶ Interestingly, the core of the changes reflects the Viennese production from 1775 and came to Dresden together with the score.⁴⁷

Concerning Donna Stella, the character of her original arias correspond with the *parte buffa* type, albeit with naturally accented lyrical elements that shift the role closer to the *mezzo carattere* type and endow it with some of the necessary noblesse. The new arias, however, steer the part towards the reign of *parte seria*, using linguistic as well as musical means. These changes did not always comply with the dramatic situation into which the aria was embedded, this being exactly the case of *So che fido a me tu sei* (II/4). Although the basic purpose is similar as D. Stella confirms her love of Cavaliere Giacinto, her sentiments are not reciprocated and Cavaliere would rather get rid of D. Stella. In this way the contrast between the characters is sharpened to the point that D. Stella may even appear as awkward, which would not occur in the original, more comic tone and setting. Nevertheless, the new music, its *parte seria*-character and corresponding emotional impact seem to be of decisive role in the whole process of changes made already in Vienna and adopted in Dresden.

The modifications in the part of the maid Lisetta are more startling. Strictly speaking, the original arias of Lisetta are the less impressive from the whole Paisiello's score. The new music used in Vienna, however, is that of the original (and now replaced) Donna Stella numbers!⁴⁸ The re-texting is fairly accomplished: all verses seem to be carefully chosen (or even especially written for the occasion) in order to match both the structure of the original text and the dramatic situation. The only jarring exception is the first aria (I/5) where the combination of the introductory lyrical passages of *D'unasposa meschinella* with the straightforward buffo-text of *Semplicetto troppo sei* produces a slightly ambivalent, almost ironic impression.

In all these cases we can surmise that the primary reasons for modifications were the musical ones, but it would be too easy (and unfounded) to ascribe them all merely to the will of the singers who wished for a different, more impressive aria. In the case of D. Stella it is appropriate to consider the intentions of the producers to alter the character of the role, be it with a view to the different

⁴⁵ Michael F. Robinson, *Giovanni Paisiello. A thematic catalogue of his works*, Pendragon 1991, vol. I, p. 177.

⁴⁶ The comparison is based mainly on these sources: libretto Venice 1774 (I-Vcg), the autograph score (I-Nc, 16.7.22-23), libretto Dresden 1776 (D-DI [formerly D-DIb], MT 1424) and score (D-DI [formerly D-DIb], 3481-F-6). As the Dresden libretto testifies, the original aria of Donna Stella "Quel bel nome di sposino" was first replaced by "So che fido a me tu sei" and later by "Saro sempre a te fedele".

⁴⁷ Landmann 1976, p. 65, Robinson, p. 184. The whole subject of the *Frascatana* arrangements between Vienna, Prague and Dresden are treated more in detail in Marc Niubo, *Giovinette semplicette, aneb k pražské podobě Paisiellovy opery La frascata v Praze 18. století*, in: *Divadelní revue*, 23 (2012), no. 1 (forthcoming).

⁴⁸ Robinson 1991, p. 184.

aesthetic criteria or to the given composition of the vocal ensemble and the need to use a singer who specialized in *parti serie*. The original reasons for this arrangement of the Lisetta arias should be viewed in connection with the situation of the Italian opera buffa troupe in Vienna in 1770's, where it repeatedly faced economical problems and Paisiello's operas belonged to the most successful.⁴⁹ When replacing the original arias of Donna Stella with new arias, impresario and singers apparently decided to keep this appealing music in the score and to use it for the arias of Lisetta. More importantly, this dramaturgical reconfiguration was found convincing and suitable to the situation in Dresden and other destinations too.

In Prague, *La frascatana* was played twice: first in 1776 and then in 1784, in the production of Bondini.⁵⁰ Judging by the print of the libretto, the first production was rather faithful to the premiere in Venice. The only alteration regards the third act which was cut by scenes 5 and 6, including the duet of the heroine Violante with Narda (*Questa tua gentil manina*). This change could have accompanied an attempt to achieve a greater flow of the plot and a faster finale of the third act (which would correspond with the general trend in Italian opera). Yet, it could not have been a decisive motif since no later than at the close of the opening scene of the third act, another duet (that of Violante and Cavaliere, "Ah ch'amor Violante mia") had been inserted. As the text proves, the new number was arranged from Sacchini's duet *Ah che amor d'Eurilla mia* from *Il finto pazzo per amore*. With few changes in the verses, the traditional love duet was converted into duet for the heroine and her rejected lover. This highly unusual arrangement was motivated possibly by the ambitions of the tenor who sang Cavaliere and wished a more spectacular number in the higher style which the characters otherwise do not have.

The libretto to the first production in Prague was printed in Dresden, similar to several others in the course of 1776. Bustelli probably had economic reasons for this practice. Even though we do not know the prices of the printers in Prague and Dresden, if we carefully compare the print of *Frascatanta* for Prague, it is to find out that we are not actually dealing with a new edition, but that the print is in fact the same one issued for Dresden (with a different title page, of course). To this print a further changes (the interpolation of the aforementioned duet and cuts in the third act and restitutions of the original arias) were made in Prague, a fact discernible only in the slightly different print-types and errors in pagination. Most probably these modifications were carried out in the last minute. This is further testified by remnants of German translations of the Dresden substituting arias for Lisetta and Donna Stella present in the Prague libretto, which could have occurred due to hurried preparations of the print or out of technical reasons.⁵¹

⁴⁹ Christiane Villinger, *Mi vuoi tu corbellar. Mi vuoi tu corbellar. Die Opere buffe von Giovanni Paisiello*. Tutzing 2000, p. 97.

⁵⁰ Examined libretti: *La Frascatana*[...]da rappresentarsi nel reggio teatro di Praga 1776 sotto l'impresa e direzione di Giuseppe Bustelli. Dresda, L'Anno 1776. (CZ-Pu, 65 E 4013), and *La Frascatana* [...] da rappresentarsi nel Teatro Nazionale di Praga. [s. l.], 1784 (CZ-Pu, 65 E 3089).

⁵¹ CZ-Pu, 65 E 4013, pp. 38 f., 42 f., pp. [82]–83 and pp. 88 f.

Bustelli applied this method more than once and it was later adopted by Pasquale Bondini: when he staged *La frascatana* at the Count Nostitz's Theatre in 1784, he as well turned to the original libretto used by Bustelli, having only the title page printed new in Prague.⁵² Thus if we are to rely on the printed libretto, we can conclude that Bondini took over all the Dresden (Viennese) alterations (substitution arias) noted above. The reasons for this procedure are hardly to be ascertained today, but we can surmise that they may have been related to the personal experience of Bondini and that of his wife Caterina, while being employed in the Dresden ensemble.⁵³

Similar strategies of adaptation are to be noted also in the case of the opera *Isabella e Rodrigo* which Pasquale Anfossi composed in Venice in 1776 to the libretto of G. Bertati. It was staged in Prague in 1783, and in Dresden between 1785 and 87. Let us start by looking at the Dresden alterations which are more numerous and striking:⁵⁴ the two title roles which had been conceived by the authors as *mezzo carattere*, were modified through the addition of new arias and through several other changes into *parti serie*. In this case the motivation was even stronger, some of the arias by D. Isabella having been problematic in the original itself and, what is more, the tenor role of Don Rodrigo having been cast in Dresden by a soprano-castrato! The other changes in the text and score also confirm an attempt at a certain purification of the overall shape. Eliminated were for instance the erotic innuendos in the arias of the eunuch Adibar who consoles Donna Isabella in the second act (*Se perdesete un amoroso*, II/1) or in the aria by the manservant Pasquale (*Questa cosa mi frastorna*, II/7). Some of the changes in the score were undoubtedly beneficial, others – such as the new virtuosic aria for the slave Scerifa or the substitution of the entire finale of the second act – are quite questionable.⁵⁵

The Prague production of *Isabella e Rodrigo* had its opening as early as in 1783 and Bondini's company brought it also to Leipzig.⁵⁶ The preserved sources point to similar kind of changes as in the case of the Dresden performance and it cannot be ruled out that the Dresden producers let themselves to be inspired to a certain extent by the Prague (or Leipzig) production. The substituted arias, however, are different and the changes tend to be generally less radical. Don Rodrigo stays a tenor *mezzo-carattere* in Prague, Donna Isabella is “elevated” to a *parte seria* by the employment of some softer

⁵² The sources of Paisiello operas related to Prague performances has been studied also by Milada Jonášová, who in spite of thoroughgoing evidence, reflects only the changes in 1784 and mistakenly considers the 1776 Prague production to be identical with that of 1784. – Milada Jonášová, *Paisiellovy opery v Praze*, in: *Hudební věda*, XXXIX/2002, pp. 200 f.

⁵³ Catarina Bondini, née Saporiti, known today mostly as the first Mozart's Zerlina, was active in Dresden between 1773–77 and 1779–85. Both singers could participate on the Dresden performances of *La frascatana* in 1776. – *Un almanacco drammatico. L' indice de' teatrali spettacoli 1764-1823* (reprint, ed. R. Verti), I, Pesaro 1996, p. 151; Jakubcová, p. 70.

⁵⁴ The principal sources for the comparison have been: the score and parts at D-DI (formerly D-DIb) (Mus. Hs. 2428-F-503 and 503a, and Mus. Hs. 2428-F-8), I-Fc and D-Rtt and printed libretti for Venice 1776 (in I-Bc), Dresden 1784 (in D-DI [formerly DIb], MT 1285)

⁵⁵ More on the Dresden production of this opera see Marc Niubo, *Isabella e Rodrigo: Towards the Late 18th Century Performance Practice at the Dresden Court Opera Theatre*, in: *Partita. Siebenundzwanzig Sätze zur Dresdner Musikgeschichte. Festschrift Hans-Günther Ottenberg*, hrsg. Wolfgang Mende, Dresden 2012, pp. 389–404.

⁵⁶ Probably in summer 1783 as well as in 1784, as testified by Leipzig-libretto issued in 1783, see: Niubo 2009, pp. 132–136.

means. Even though neither the Prague alterations can all be considered as entirely fortunate, they seem to be more respectful of the original character of the opera, including the more “risqué” passages of the libretto. In both cases however, the logic of the changes points to the tendency towards a more traditional and contrasting conception of roles.

Each alteration, each intervention into a score or a libretto, suggests a mixture of various motivations. It is only exceptionally, however, that this mixture can be deciphered from nowadays point of view. Still, a number of these changes are associated with some recurrent phenomena which I would like to point out in conclusion. Besides the usual cases, which comprise the cutting of recitatives or transpositions of arias into other tonalities, we most often come across three kinds of interventions.

The first concerns the kind of substitutions which were mostly motivated by the sharpening of the distinctions between the individual types of characters, such as the implementation of the *parte seria* type, or the introduction of musical numbers in a higher style into operas which had lacked them originally. Here we probably deal with the interconnection between the artistic ambitions of some of the singers and the striving for a more distinct, but sometimes also more traditional dramaturgy, and an effort to comply with some (older) conventions and dramatic skills or dispositions of the protagonists. A similar logic can also be read into the strengthening of certain expressive features in the arias for *mezzo-carattere*.⁵⁷ In both cases this tendency has been more frequently observed in the female roles, which, however, may follow from the particular sample of the examined works. Quite specific in this respect was the situation in Dresden where castrati were obviously cast in opera buffa as well (even though we do not know how common this was).⁵⁸

Another type of interventions concerns the comical roles – the female as well as male *parti buffe* were fitted with new and/or more spectacular arias. At a glance it might seem to have consisted in an identical process. The key motivation, nevertheless, was not the differentiation of roles, but rather the creation of more space for the (usually) main comical character of the opera, eventually an attempt to get “more value” out of a comic actor-singer’s qualities.

Finally, we should mention the attempts at some kind of a “purification” of the text, occurring in recitatives as well as in arias. Especially in the case of some of the later productions from Dresden, the language of the librettos seems to be smoother and more refined. On some rare occasions, we can even discern a greater dramatic credibility, this last fact being without any doubt related to the person of the dramatic poet Caterino Mazzola who sojourned in Dresden between 1780 and 1796.⁵⁹ In Prague,

⁵⁷ Similar findings (related to the growing popularity of the *mezzo-carattere* type in opera buffa in the 1770s) have also been noted for instance by Daniel Brandenburg, see: Daniel Brandenburg, *Dramaturgie und „Aggiustamenti“ am Beispiel ausgewählter Librettodrucke zu Pasquale Anfossi Opera buffa I viaggiatori felici*, in: *Bearbeitungspraxis in der Oper des späten 18. Jahrhunderts*, Tutzing 2007, pp. 233–243.

⁵⁸ Viz Proelß, pp. 231 f. In Prague the practice is last documented – and as a rare exception at that – in the 1781/82 season when Bondini’s company was joined by Pietro Gherardi. – see Verti, p. 421.

⁵⁹ For the previous period (starting with 1765 when the new system was implemented in Dresden), there is no name of a dramatic poet given. In contrast to the pre-war period, however, Caterino Mazzola was not really a court poet, but was a member of the theatre staff hired by the impresario. – I wish to thank to Ortrun

a similar function was fulfilled by Nunziato Porta between 1774 and 1776; for the rest of the period we can assume interventions on the part of singers and the impresario. Another, specific issue are the erotic allusions: while it is as yet impossible to ascertain that Prague was more liberal in this respect, some of the findings up to date seem to suggest that.⁶⁰

Yet, the two cities had a lot in common in this period: even more than has been reflected up until now. Undoubtedly, the situation was greatly influenced by the decision of the Saxon rulers in 1765 for a systemic change in the running of the opera. As a consequence, the connection between the two scenes was enhanced due to the activities of the impresario Giuseppe Bustelli. Apart from the migration of repertoire and artists, we come across the same kind of adaptations, the latter having been motivated most probably by practical reasons (accessibility of material, previous experience with the production, occasionally even the same singers). Moreover, closer relations between the two scenes helped to maintain the stability of the operatic enterprise and contributed to the generally high production which bears comparison with the Italian centres. However, even some of the differences are also worth mentioning. Owing to the different tradition of serious opera, it was Prague which offered its audiences a slightly more varied repertoire, almost up until the end of the 1770s. The quality of performance, however, probably did not always reach the same standard as that which Bustelli, backed up with subventions from the court, was able to secure in Dresden. Different political and cultural conditions in Prague during the reign of Joseph II were undoubtedly reflected in the enthusiastic acceptance of the two above-mentioned “revolutionary” titles and the following reception of Mozart. In order to avoid adhering to any simplified schemes, however, it will be essential to consider the issues of the traditions and quality of interpretation, as well as those of artistic freedom or dependence (and above all their true impact and importance), on the basis of a more numerous and varied source material. It is to be hoped that the future research in Dresden and Prague will be able to achieve the task.

Landmann for this clarification. See also Ortrun Landmann, *Italienische Opernpraxis in Dresden*, in: *Il melodramma italiano in Italia e in Germania nell'età barocca. Atti del V Convegno internazionale sulla musica italiana nel secolo VII* (ed. A. Colzani, N. Dubowy, A. Luppi, M. Padoan), Como 1995, p. 29.

⁶⁰ See the above-cited examples of the operas *Il re Teodoro in Venezia* and *Isabella e Rodrigo*.

Zur Überlieferung der Werke Christoph Willibald Glucks in Böhmen, Mähren und Sachsen

Während die Betrachtung des Schaffens von Gluck im 19. Jahrhundert vor allem von musikhistorisch interessierten Komponisten und Biographen unternommen und in Schriften fixiert wurde, setzte die eher von wissenschaftlichen Fragen bestimmte Gluck-Forschung erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein, wie am auffallendsten durch den von Alfred Wotquenne erstellten *Catalogue thématique des œuvres de Chr. W. v. Gluck* (Leipzig 1904) dokumentiert. Sein Bestreben, die Vielzahl der Kompositionen Glucks möglichst vollständig zu benennen und zu belegen, spiegelt die Aufgabenschwerpunkte der damals jungen Musikwissenschaft wider. Zugleich mag es aber auch in der seit den 1870er-Jahren vollzogenen editorischen Hinwendung zu einzelnen repräsentativen Werken des Komponisten, die mit der ersten Auswahlausgabe einsetzte, einen wichtigen Anstoß erhalten haben.

Bevor hier der Fokus auf die Gluck-Quellenüberlieferung in Böhmen, Mähren und Sachsen gerichtet wird, seien zunächst einige für die Werküberlieferung Glucks generell gültige Fakten erwähnt. Sie betreffen zum einen den weitgehenden Verlust autographischer Quellen und zum anderen die hohe Bedeutung zeitgenössischer Abschriften unterschiedlicher Zweckbestimmung sowie der Partiturdrucke einzelner Werke. Neben dieser Unterscheidung nach Quellentypus gilt für die erhaltenen Quellen, dass sie über zahlreiche größere und kleinere Bibliotheken mehrerer europäischer und auch außereuropäischer Länder verstreut sind, wobei es deutliche Zentrierungen der Überlieferung, wie etwa in Wien, Paris oder Berlin, gibt.

Voraussetzungen und Recherchen seit Beginn des 20. Jahrhunderts

Gluck wurde nach einer langen Phase des musikalischen Wanderlebens zu Beginn der 1750er-Jahre in Wien ansässig. Hier hatte er seine Ehefrau Maria Anna Bergin, genannt Marianna, gefunden und am 15. September 1750 geheiratet; und hier erhielt er seit Ende 1752 regelmäßig Aufträge als Kapellmeister und Komponist, zunächst vom kaiserlichen Feldmarschall Prinz von Sachsen-Hildburghausen und kurze Zeit später, d. h. ab 1754 zudem vom kaiserlichen Hof. In den 1770er-Jahren, in denen er seine ruhmreichen Opernerfolge in Paris feierte, verlegte er seinen Wohnsitz nicht dorthin, sondern behielt den Lebensraum in Wien und seiner näheren Umgebung bei. Somit war die Voraussetzung dafür gegeben, dass auch sein Hab und Gut sowie die besonders wertvollen autographen Skripte seiner Werke größtenteils in diesem privaten Umfeld blieben, zumal er aufgrund seiner guten wirtschaftlichen Lage keinerlei Notverkäufe tätigen musste. Nach seinem Tod am 15. November 1787 ging sein gesamter Nachlass an seine Witwe Marianna, die weiterhin in Wien lebte; sie zog in ihre Stadtwohnung im Loprestischen Haus am Kärtnerter um. Da das Ehepaar Gluck keine eigenen Kinder hatte und die A-

doptivtochter bereits im jugendlichen Alter verstorben war, gingen die Besitztümer Glucks und somit auch seine Autographe nach dem Tod von Marianna am 12. März 1800 an Carl Gluck, den ältesten Sohn ihres Schwagers Franz Anton Ludwig Gluck. Dieser wohnte im Südwesten von Wien in einem Landhaus (in Kalksburg); hier allerdings fielen die Notenskripte und Dokumente Glucks 1809 bei den napoleonischen Kriegsereignissen Brand und Plünderungen zum Opfer.¹ Autographe von Gluck sind daher nur überliefert, wenn sie bereits damals andernorts aufbewahrt worden waren, sie stellen außerordentliche Raritäten dar. – Umso bedeutsamer sind die professionellen Abschriften seiner für Wien komponierten Werke, teils Partituren, teils Particelle (Melodie- und Basso-Stimme), die zu seinen Lebzeiten als Depositum für die kaiserliche Hofbibliothek angefertigt worden waren. Und als ebenso relevant können in der Regel auch jene zeitgenössischen Abschriften gelten, die jeweils in das Umfeld einer Uraufführung gehörten oder auch als Dedikationsexemplare für den Auftraggeber entstanden. Diese Abschriften (Partituren, Particelle oder Stimmen) sind nicht selten in Bibliotheken oder Archiven des Uraufführungsortes bzw. dessen Nähe aufbewahrt, vielfach sind die Materiale jedoch über verschiedene Bibliotheken und Archive in und außerhalb Europas verstreut. – Als weiterer Quellentypus ist der zeitgenössische Notendruck von Relevanz. Mit Blick auf das Œuvre Glucks bildet die Anzahl der Werke, die im Druck erschienen, einen kleinen Anteil. Allerdings handelt es sich hierbei mit wenigen Ausnahmen um die für Glucks Opernreform repräsentativen Werke, die er beginnend mit *Orfeo ed Euridice* vorlegte. Zu den Ausnahmen gehören einige 1746 in London erschienene Triosonaten und Solonummern aus Opern, in den 1770er- und 1780er-Jahren in deutschsprachigen Ausgaben gedruckte Oden und Lieder sowie drei der Gattung Opéra-comique zugehörnde oder nahe stehende Kompositionen, die in den 1770er-Jahren in Paris gedruckt wurden. Obwohl das in biographischen Schriften des 19. Jahrhunderts dokumentierte Wissen zu Spektrum und Umfang des Gluck'schen Schaffens nahezu alle seiner heute belegbaren Kompositionen umfasst, genügte dieses Wissen allein natürlich nicht, um innerhalb der Rezeption ein angemessenes Gluck-Bild entstehen zu lassen. Denn es waren die repräsentativen gedruckten Werke, die die breitere Kenntnis vom Schaffen Glucks bis weit bis ins 20. Jahrhundert hinein bestimmten, da nur sie eine andauernde Verbreitung und Aufführung erfuhren. So waren es vor allem der für Wien komponierte und für Paris umgearbeitete *Orfeo* bzw. *Orphée* und die französische *Iphigénie en Tauride*, die auch unter Komponisten und Musikhistorikern die Aufmerksamkeit auf sich zogen. Die von Hector Berlioz initiierte und von der Mäzenin Fanny Pelletan geförderte erste Werkausgabe, erschienen zwischen 1873 und 1902, mag dies beispielhaft belegen, sie beschränkte sich auf das Corpus seiner französischsprachigen Reformopern. Mit den auf das gesamte Œuvre gerichteten Arbeiten von Alfred Wotquenne (s. o.) und Josef Liebeskind² än-

¹ Vgl. die biographischen Schriften zu Gluck, insbesondere aus jüngerer Zeit Gerhard Croll, Art. „Gluck, Christoph Willibald, Wilibald; Christoph Willibald Ritter von Gluck“, in: MGG2P, Bd. 7, Kassel, Stuttgart u. a. 2002, Sp. 1100–1160 sowie Gerhard und Renate Croll, *Gluck. Sein Leben. Seine Musik*, Kassel u. a. 2010.

² *Ergänzungen und Nachträge zu dem Thematischen Verzeichnis der Werke von Chr. W. von Gluck von Alfred Wotquenne / Complément et Suppléments au catalogue thématique des œuvres de Chr. W. von Gluck par Alfred Wotquenne*, Übertragung ins Französische von Ludwig Frankenstein, Leipzig 1911.

derte sich jedoch die Herangehensweise, es erfolgte zunehmend eine systematische Suche nach Gluck-Quellenbeständen, die umfassend auch Handschriften einbezog.

Sowohl das von Wotquenne 1904 vorgelegte erste Thematische Verzeichnis der Werke Glucks, das die überwiegende Zahl seiner Kompositionen durch Incipits und Quellennachweise belegt als auch die nur wenige Jahre später erschienenen Ergänzungen durch Liebeskind gaben zweifellos einen weiteren Anstoß für die unter der Leitung von Hermann Abert angestrebte erste Kritische Ausgabe der Werke Glucks, die unter dem Dach der 1909/10 gegründeten Gluck-Gesellschaft stand. Doch reichte die bis dahin geleistete heuristische Forschung bei weitem nicht als Grundlage für das editorische Ziel. Nur wenige Opern konnten publiziert werden, sie erschienen in den drei Reihen *Denkmäler der Tonkunst in Deutschland, in Österreich und in Bayern*. Die Wirren beider Weltkriege taten ihr Übriges, die begonnenen Forschungen vorzeitig zum Abbruch zu bringen. Trotz der durch Zerstörung oder Verlagerung erheblichen Quellen-Verluste des Zweiten Weltkrieges griff Rudolf Gerber die Bestrebungen des frühen 20. Jahrhunderts schon in den 1940er-Jahren wieder auf und startete eine umfassende Quellen-Recherche. Ihre Ergebnisse liegen in den ersten Bänden der von ihm begründeten Gluck-Gesamtausgabe mit dem Titel *Christoph Willibald Gluck. Sämtliche Werke* (Bärenreiter) vor; sie erschienen in den 1950er-Jahren und zeigen neben großer Sorgfalt offen das Problem der damals weit reichenden Beschränkungen, die nicht nur die Nachweisbarkeit von Quellen, sondern insbesondere auch ihre Zugänglichkeit betraf. Die beiden nachfolgenden Editionsleiter, nach dem früh verstorbenen Friedrich-Heinrich Neumann (1957–1959) vor allem Gerhard Croll (bis 1996), orientierten ihre Arbeiten an den gut ermittelbaren Beständen ausgewählter Bibliotheken und auf Grundlage der Kenntnisse ihrer Vorgänger. Zugleich blieben die Recherchen überwiegend werkbezogen, d. h. dem Bestreben geschuldet, die Quellensituation der jeweils editorisch zu bearbeitenden Komposition zu erfassen. Seit 1996 wird die Gluck-Gesamtausgabe von der Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur herausgegeben, doch schon seit den frühen 1990er-Jahren war es ausgehend von dieser Einrichtung und einem erneuerten Herausbergremium unter der Leitung von Christoph-Hellmuth Mahling (bis 2012) gelungen, die Recherchen nach den Quellen der Werke Glucks planvoll zu erweitern.

Neben der Etablierung der Gluck-Gesamtausgabe in der Akademie der Wissenschaften und der Literatur und ihrer Ausstattung mit zwei Personalstellen ab dem Jahr 1994 begünstigten seit den 1990er-Jahren zwei zeitgeschichtliche Entwicklungen diese Quellen-Forschungen: zum einen die Öffnung des Eisernen Vorhanges und die damit verbundene Möglichkeit der Recherche in Mitteleuropa und zum anderen die Entwicklungen der Elektronischen Datenverarbeitung. Die von der Mainzer Arbeitsstelle der Gluck-Gesamtausgabe seit 1990 geleistete Quellen-Arbeit hatte und hat zum Ziel, sämtliche weltweit nachweisbaren Quellen der Werke Glucks, das heißt handschriftliches und gedrucktes Notenmaterial sowie Libretti, zu ermitteln und möglichst genau zu beschreiben. Hierfür wurden die vorhandenen Verzeichnisse und unterschiedlichen Informationssysteme genutzt sowie auch Recherchen in Bibliotheken und Archiven unternommen. Alle Ergebnisse dieser Arbeiten, die eine

breite Basis zur Quellenüberlieferung der Werke Glucks darstellen, sind in einer computergestützten Datenbank erfasst worden. Trotz des nach etwa zehn Jahren erreichten hohen Niveaus der Quellenkenntnis erfolgte und erfolgt im Zuge der jeweiligen Editionsarbeiten oder besonderer Forschungsschwerpunkte auch weiterhin eine kontinuierliche Ergänzung der Angaben und Nachweise. Die fortgesetzte Aktualisierung der verwendeten Software orientiert sich an der Weiterentwicklung entsprechender Instrumente sowie dem Bestreben, mit den Formaten gängiger Internet-Systeme kompatibel zu bleiben. Derzeit verzeichnet die Gluck-Quellendatenbank ca. 2.100 Musikhandschriften, ca. 1000 Notendrucke sowie ca. 540 Libretti.

Quellenrecherchen in Tschechien

Obwohl auch in den ersten vier Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg Forschungskontakte zu Bibliotheken der damaligen Tschechoslowakei gepflegt worden waren, blieben diese innerhalb der Gluck-Forschung doch sehr punktuell. Allerdings genügten sie, um zu erahnen, dass in Archiven und Bibliotheken dieses Landes sehr viele alte Gluckiana liegen müssen. Das Herausbergremium der Gluck-Gesamtausgabe wandte sich daher bereits 1992 an die Fachkolleginnen Zdeňka Pilková und Jitřenka Pešková, um sie für die angestrebte Quellenrecherche in Böhmen und Mähren zu gewinnen. Beide Kolleginnen brachten aufgrund ihrer vorangegangenen musikwissenschaftlichen Arbeiten zur Musik des 18. Jahrhunderts sowie quellenkundlicher Studien in Böhmen und Mähren ausgezeichnete Voraussetzungen für die nur mit Hilfe einschlägiger Vorkenntnisse zu leistende Erschließung von Sammlungen und einzelnen Quellen mit. Im Rahmen von Werkverträgen wurden sie für die Gluck-Gesamtausgabe tätig, indem sie sowohl größere als auch kleine und entlegene Quellen-Sammlungen besuchten und durchsahen. Als Ausgangsbasis diente ihnen der Kenntnisstand zu Gluck-Quellen der Tschechischen Republik, wie er bereits in der Datenbank der Mainzer Arbeitsstelle erfasst war. Ihre Funde erbrachten sowohl Nachweise von Quellen, die der Gluck-Forschung bis dahin nicht bekannt gewesen waren als auch Ergänzungen zu bereits bekannten Quellen. Als Besonderheit der Überlieferungssituation tschechischer Konvolute zeigte sich die große Zahl geistlicher Parodien einzelner Gluck-Arien.³

Die Recherchen erstreckten sich über einen Zeitraum von drei Jahren (1993–1995; 1996/97 Nachträge zu Beständen in den mährischen Städten Kroměříž und Brno) und richteten sich zunächst auf Musikhandschriften und frühe Musikdrucke. Ein weiterer Arbeitsschritt berücksichtigte die nachweisbaren Exemplare von Librettodrucke. Bis Mitte des Jahres 2000 waren alle Quellenbeschreibungen der beiden Kolleginnen in die Mainzer Gluck-Datenbank übertragen.⁴

³ Vgl. hierzu aus jüngerer Zeit Milada Jonášová, Quellen zu Kompositionen von Gluck in böhmischen Archiven, in: Irene Brandenburg und Tanja Gözl (Hrsg.), *Kongressbericht Gluck der Europäer* (= Gluck-Studien 5), Kassel u. a. 2009, S. 295–301.

⁴ Graphische Angaben der Quellenbeschreibungen, wie Skizzen von Wasserzeichen, konnten bislang jedoch nicht in die Datenbank integriert werden, so dass hierfür auf die auf Papier fixierten Notizen zurückgegriffen werden muss.

Bei der Planung der Recherchen war es uns ein Anliegen, dass möglichst alle Archive und Bibliotheken Tschechiens berücksichtigt würden. Daher bestand das Vorgehen zunächst darin, eventuelle Fundorte zu benennen und zu überprüfen, ob dort Quellen von Werken Glucks nachweisbar sind. Im Zuge dieses Ausschlussverfahrens wurden einzelne handschriftliche Quellen in Archiven gefunden, die hinsichtlich der Überlieferung von Musikbeständen als entlegen gelten müssen.⁵ Insgesamt bestätigte sich allerdings die Vermutung, dass die quantitativ wie auch qualitativ bedeutenden Gluck-Bestände in Prag, in Český Krumlov sowie in Brno aufbewahrt werden. Um einige Zahlen zu nennen: von den nahezu 300 Musikabschriften aus dem 18. und frühen 19. Jahrhundert, die unsere Gluck-Datenbank für Tschechien nachweist, liegen etwa 140 in Prag, 80 in Český Krumlov und 50 in Brno. Insbesondere für die in Prag vorhandenen Bestände gilt jedoch zugleich, dass viele Quellen zu Sammlungen unterschiedlicher Provenienz zählen, d. h. aus kleineren Archiven und Bibliotheken zusammengetragen wurden. Neben den Musikhandschriften konnten 119 Exemplare von Musikdrucken sowie 123 Exemplare von Librettodrucken nachgewiesen werden; auch für diese beiden Quellentypen begegnen als Aufbewahrungsorte vor allem die großen Bibliotheken. Für die Musikdrucke gilt, dass sie mit wenigen Ausnahmen aus dem 18. und frühen 19. Jahrhundert stammen, dagegen dokumentieren die Librettodrucke vor allem Aufführungen im 18. Jahrhundert, nur wenige der erhaltenen Exemplare erschienen nach 1800 und hier vor allem im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts.⁶

Richtet man den Blick auf die Frage, welche Werke zur Überlieferung zählen und ob diese vollständig oder auszugsweise tradiert sind, zeigen sich charakteristische Unterschiede: So dominieren in Český Krumlov (Státní oblastní archiv v Třeboni, pobočka Český Krumlov) Handschriften von Balletten und Opéras-comiques, hierbei handelt es sich größtenteils um Stimmenmateriale. In der Musikabteilung des Prager Nationalmuseums (Národní muzeum, České muzeum hudby, hudebně-historické oddělení) findet sich hingegen eine breite Streuung unterschiedlicher Werke Glucks mit einer leichten Tendenz zu dem auch andernorts üblichen Übergewicht der Musikdramen aus den 1760er- und 1770er-Jahren. Spezifisch ist hier daneben die bereits erwähnte große Zahl geistlicher Parodien einzelner Arien aus verschiedenen Opern Glucks; sie weist zweifelsohne auf die klösterliche Provenienz vieler Materiale hin, die in der Musikabteilung des Prager Nationalmuseums zusammengeführt wurden. – In jüngerer Zeit werden einzelne Bestände jedoch auch wieder an ihre ursprünglichen Aufbewahrungsorte bzw. in die entsprechenden Sammlungen zurückverlegt. – Für die gedruckten Musikalien ist festzuhalten, dass vollständige Werke in der Regel in Form von frühen Nachdrucken (etwa aus Berlin oder Wien) erhalten sind und Werkauszüge meist in Sammlungen mit Arien oder auch Ouvertü-

⁵ Beispielsweise in Karlovy Vary, Archiv symfonického orchestru (drei Instrumentalsätze aus *Orfeo ed Euridice*) oder in Plzeň, Archiv města (eine Klavierbearbeitung der *Musette* aus *Armide*, eine Messe und eine späte Parodie einer Arie aus *Paride ed Elena*); hierbei handelt es sich sämtlich um Material (Partituren wie Stimmen) aus dem 19. Jahrhundert.

⁶ In diesem Zusammenhang ist anzumerken, dass eventuell vorhandene Exemplare moderner Notenausgaben (aus dem 20. Jahrhundert) nicht berücksichtigt wurden, da sie für ein editorisches Projekt zur Musik des 18. Jahrhunderts nicht relevant sind.

ren vorkommen; bei beiden Publikationsformen dominieren nahe liegender Weise die bereits zu Lebzeiten des Komponisten gedruckten Musikdramen.

Bei den überlieferten Librettodrucken dominieren zwei Werkgruppen, zum einen Glucks Musikdramen aus den 1760er- und 1770er-Jahren, zum anderen seine späten Wiener Opéras-comiques. Das Überlieferungsspektrum der Libretti ähnelt also den Beständen der Österreichischen Nationalbibliothek oder auch der Staatsbibliothek zu Berlin. Daneben sind jedoch auch Textbücher der früheren Werke erhalten; hierbei fällt der recht hohe Anteil der Ballette bzw. ihrer Szenare sowie auch der frühen Opéras-comiques auf. Generell handelt es sich bei den Libretto-Nachweisen um Textdrucke, für die noch weitere Fundorte (oftmals in Wien) auszumachen sind. Bislang allein in Prager Beständen nachgewiesen ist allerdings das Libretto zu *Issipile*, ein Drama per musica, das Gluck 1752 für Prag komponierte und von dessen Musik uns lediglich vier Nummern überliefert sind, sowie das Textbuch zur Ballettpantomime *Citera assediata* von Gasparo Angiolini, die 1762 in Wien aufgeführt und bei van Ghelen gedruckt wurde und vermutlich auf Glucks Musik zu seiner Opéra-comique *Cythère assiégée* beruht.⁷

Quellen zum Schaffen Glucks in der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek (SLUB)

Da die in der SLUB erhaltenen Musikbestände aus dem 18. Jahrhundert für die höfische Musikpflege in Dresden und im sächsischen Umfeld als repräsentativ angesehen werden können,⁸ konzentriert sich der auf die Musikalien und Libretti von Werken Glucks gerichtete Blick auf eben jene zentrale Sammlung. Der digitalisierte Zettelkatalog der SLUB verzeichnet 152 handschriftliche und gedruckte Gluck-Quellen, wobei diese zum älteren Bestand zählenden Musikalien teils aus dem 18., teils aus dem 19. Jahrhundert stammen. Von Seiten der Gluck-Gesamtausgabe führte die Kollegin Tanja Gölz von der Mainzer Arbeitsstelle im Jahr 2003 in der Musikabteilung der SLUB Recherchen durch, wobei sie einzelne Gluck-Quellen des 18. Jahrhunderts studierte und den nicht online verfügbaren Standortkatalog der Textbücher auf Werke hin durchsah, die von Gluck vertont worden sind. Diese Durchsicht bezüglich der Libretto-Bestände erbrachte lediglich Nachweise auf auch andernorts erhaltene Ausgaben; die gut 20 Librettodrucke umfassen sehr verbreitete Werke wie *Iphigénie en Tauride* und *Orfeo ed Euridice* sowie auch weniger stark rezipierte, wie etwa die Opéras-comiques *Le Diable à quatre*, *Le Cadi dupé* und *La Rencontre imprévue*. Während von erstgenannter Gruppe Nachdrucke vorliegen,

⁷ In der Titelei des Textbuches sind für die Musik Glucks die Bezeichnung „Citera assediata, opera comica“ sowie das Jahr 1757 angegeben, wobei die italienische Schreibweise als Anpassung an den Titel des vorgestellten Balletts angesehen werden kann.

⁸ Vgl. Ortrun Landmann, Art. „Dresden. VIII. Das 20. Jahrhundert“, in: MGG2S, Bd. 2, Kassel, Stuttgart u. a. 1995, insbesondere Sp. 1556 f.; hier: Sp. 1557: „Heute konzentrieren sich in der Sächsischen Landesbibliothek nahezu die gesamte am Ursprungsort erhalten gebliebene Überlieferung der Dresdner Hofmusikpflege und ein repräsentativer Teil ihres sächsischen Umfeldes.“ Vgl. auch die Informationen der Sächsischen Landesbibliothek (insbesondere in: *SLUB-Kurier*, 1998/3, S. 12–14 und 2002/2, S. 17 sowie unter www.slub-dresden.de/sammlungen/musikabteilung).

sind es von der zweitgenannten Gruppe Exemplare der Uraufführungslibretti. Die im Vergleich zu den Musikalien geringe Werkauswahl und Menge hat ihre Ursache in dem Verlust, den die Bibliothek 1946 durch den von der sowjetischen Besatzung vollzogenen Abtransport der italienischen und französischen Libretti erlitten hat.⁹

Bei den Musikdrucken, von denen die Quelldatenbank der Gluck-Gesamtausgabe 30 dokumentiert, bilden die französischsprachigen Musikdramen, die in zeitgenössischen Ausgaben erhalten sind, einen hohen Anteil. Ebenso zahlreich sind die nur kurz nach 1800 in Wien und Berlin erschienenen Nachdrucke der italienischsprachigen Reformopern. Für beide ist hier die vollständige Werküberlieferung die Regel, wobei sowohl Partituren als auch Klavierauszüge begegnen. Als Besonderheit ist die geistliche Komposition *De profundis* zu erwähnen, die in der Sächsischen Landesbibliothek in Druckausgaben und Abschriften aus dem späten 18. und frühen 19. Jahrhundert erhalten ist. Zu diesen Quellen zählen sowohl Partituren als auch Stimmen,¹⁰ wodurch eine rege Rezeption des Stückes belegt ist. Der Anteil handschriftlicher Musikalien von Werken Glucks, der acht Titel der im CD-Rom-Katalog des „Dresdner Opernarchivs“ verzeichneten Bestände einschließt,¹¹ ist im Vergleich zu den gedruckten Quellen umfassender, d. h. die Quelldatenbank der Gluck-Gesamtausgabe führt 47 Musikabschriften auf. Wie bereits angedeutet, dokumentieren zahlreiche dieser Abschriften die Gluck-Pflege des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Sie repräsentieren eine den Musikdrucken ähnliche Werkauswahl. Daneben ist für die älteren Abschriften, also jene aus Glucks Lebzeiten, wiederum eine breitere Mischung der Werkauswahl zu beobachten; zudem begegnen in Konvoluten des älteren Quellenbestands gelegentlich auch einzelne Nummern.

Auf die Werküberlieferung der Oper Glucks, die im engeren Bezug zu Dresden steht, sei hier besonders hingewiesen: Anlässlich der sächsisch-polnisch-bayerischen Doppelhochzeit,¹² die der Hof im Sommer 1747 feierte, hatte Gluck den Auftrag für eine Opernserenade erhalten. Er komponierte *Le nozze d'Ercole e d'Ebe* auf ein Textbuch eines nicht bekannten Dichters. Die Uraufführung fand im Rahmen der Hochzeitsfeierlichkeiten des kursächsischen Hofes am 29. Juni 1747 in Pillnitz statt. In der Sächsischen Landesbibliothek blieb eine vollständige Partiturabschrift des Werkes erhalten, die auf das Entstehungs- und Uraufführungsjahr zu datieren ist. Zugleich ist in Dresden eine unvollständige moderne Abschrift dieser Quelle überliefert.¹³ Wie für höfische Aufführungen üblich, wurden auch für die Uraufführung von *Le nozze d'Ercole e d'Ebe* zwei unterschiedliche Librettodrucke angefertigt: ein zweisprachiger (italienisch / deutsch) und ein einsprachiger (italienisch). Während für den zweisprachigen Librettodruck vier Fundorte ausfindig zu machen sind, ging das einzige noch zu Beginn

⁹ Vgl. Landmann, a. a. O., Sp. 1556.

¹⁰ Vgl. die Quellen D1, D3, D4 und D4a unter der Signaturengruppe Mus. 3030.

¹¹ Der Katalog erfasst Musikquellen aus der Zeit von 1765 bis 1900. Bei den acht hierin genannten Gluck-Quellen handelt es sich um Partiturabschriften aus dem 19. Jahrhundert (zu *Armide*, *Iphigénie en Aulide*, *Iphigénie en Tauride*, *Orfeo ed Euridice*), die anlässlich von Aufführungen angefertigt wurden.

¹² Hochzeit des sächsischen Kurprinzen Friedrich Christian und der Prinzessin Maria Antonia Walpurga von Bayern sowie die Hochzeit des bayerischen Kurfürsten Maximilian III. Joseph und der Prinzessin Maria Anna von Sachsen.

¹³ Vgl. hierzu die Quellenangaben des Kritischen Berichts in: *Le nozze d'Ercole e d'Ebe* (= *Christoph Willibald Gluck. Sämtliche Werke* III/11), hrsg. von Tanja Gölz, Kassel u. a., 2009, S. 212 und S. 214.

des 20. Jahrhunderts in Dresden nachweisbare Exemplar des italienischsprachigen Librettos in den Wirren des Zweiten Weltkrieges verloren bzw. gehörte zu dem Auslagerungsgut (Signaturengruppe „*Lit. ital.*“), das 1946 in die Sowjetunion abtransportiert wurde. Bis heute ist es nicht gelungen, das Exemplar wieder aufzufinden; alle Nachforschungen und Nachfragen in Bibliotheken der ehemaligen Sowjetunion blieben ohne Erfolg.¹⁴

Exkurs: Gluck in Prag und in Dresden

Wie einleitend bereits angedeutet, ist die Überlieferung der Quellen zu Glucks Kompositionen nicht an nur wenige Orte gebunden, sondern zeigt eine recht weite Streuung. Dies bedeutet hinsichtlich der hier besonders im Blick stehenden Orte Prag und Dresden auch, dass seine dort nachweisbaren Aufenthalte und Tätigkeiten nur bedingt Einfluss auf entsprechende Gluck-Bestände hatten bzw. haben. Dennoch seien die einschlägigen Daten aus der Biographie des Komponisten kurz erwähnt.¹⁵ Der 1714 im oberpfälzischen Erasbach¹⁶ geborene Gluck verbrachte seine Kindheit ab Herbst 1717 in verschiedenen Orten Nordböhmens¹⁷ und ging für seine höhere Ausbildung nahe liegender Weise zunächst nach Prag, wo er allerdings nur 1731 durch einen Immatrikulationsvermerk der Karls-Universität nachweisbar ist. Ungefähr drei Jahre später zog er nach Wien weiter und etwa 1737 nach Mailand, wo er vermutlich dem musikalischen Umkreis Giovanni Battista Sammartinis nahe stand. Aus den 1730er-Jahren sind keine Kompositionen Glucks erhalten und auch die wenigen geistlichen Stücke für die es Hinweise gibt, sollen erst in den 1740er-Jahren entstanden sein.¹⁸ Seine ersten Opern, sämtlich Opereserie, stammen aus den frühen 1740er-Jahren, die er in Oberitalien verbrachte. In der Spielzeit 1745/46 folgte ein Londonaufenthalt, der Gluck sowohl in Konzerten als auch auf der Opernbühne große Erfolge einbrachte. Im Anschluss erhielt er Kompositionsaufträge verschiedener europäischer Höfe und Opernspielstätten; diese Aufträge sowie Glucks zeitweilige Verbindung zu den Operntruppen Angelo und Pietro Mingottis sowie Giovanni Battista Locatellis führten ihn in Städte wie Dresden, Wien, Kopenhagen und Prag. Während Glucks Tätigkeiten und Aufenthaltszeiträume weiterhin überwiegend im Dunkeln bleiben, sind die Operaufführungen durch zeitgenössische Dokumente sowie den beinahe vollständigen Erhalt der Werke belegbar. Die mit Dresden in Zusammenhang stehende Opernserenade *Le nozze d'Ercole e d'Ebe*, auf die bereits hingewiesen wurde, blieb Glucks einziges Auftragswerk für diesen Ort der höfischen Opernpflege. In Prag wurden zwei seiner Opern uraufgeführt, 1750 (vermutlich im Januar) *Ezio* und zu Beginn des Jahres 1752 *Issipile*. Als Spielstätte stand dort das nicht höfisch, sondern privat getragene Kotzen-Theater zur Verfügung.

¹⁴ Vgl. hierzu Tanja Gölz, a. a. O., S. 215.

¹⁵ Zu dem hier relevanten biographischen Zeitraum vgl. auch Croll, Art. „Gluck“, a. a. O., Sp. 1100–1110.

¹⁶ Heute eingemeindet in die Stadt Berching.

¹⁷ Reichstadt bei Böhmisches-Leipa [Zákupy u České Lípy], Ober-Kreibitz (Böhmisch-Kamnitz) [Horné Chřibská (Česká Kamenice)], Eisenberg bei Komotau [Jezeří u Chamotov]. – Seit den 1730er-Jahren war Gluck wohl nur noch selten und aus privaten Gründen in der Region, so möglicherweise im Herbst 1745 zur Regelung von Erbangelegenheiten; vgl. Croll, *Gluck*, a. a. O., S. 40 f.

¹⁸ Hierzu zählt ein „Miserere“ für achtstimmigen Chor (ca. 1744–1745, Turin).

In Bezug auf Glucks Leben haben die Regionen Böhmen und Sachsen für seine frühe, d. h. bis in die 1750er-Jahre reichende Schaffenszeit Relevanz. Die hier erhaltenen Gluck-Quellen zeigen jedoch, dass es nur sehr eingeschränkt eine Relation zwischen Uraufführungsort und Überlieferung eines Werkes gibt, d. h. der Erhalt des zur Aufführung notwendigen musikalischen Materials (Partiturabschrift und Stimmen) in den hier berücksichtigten Zentren ist nur selten anzutreffen. Bezüglich der Stimmen hat dies seine Ursache in der kaum üblichen Archivierung solcher Materiale,¹⁹ bezüglich der Partiturabschriften gilt dagegen, dass sie nur dann erhalten blieben, wenn in der Nähe eine Bibliothek oder ein Opernarchiv gepflegt wurde, was meist eine höfische oder auch kirchliche Trägerschaft voraussetzte.

Überlegungen zu den Gründen für die Unterschiedlichkeit der überlieferten Bestände in Böhmen, Mähren und Sachsen

Quantität und Menge der erhaltenen Gluck-Quellen in Archiven und Bibliotheken der genannten Regionen belegen die Rezeption eines breiten Spektrums der Werke des Komponisten. Hierbei wirken die Aspekte Repertoire, Quellenart, Original und Bearbeitung sowie Entstehungszeit der Quellen vielfach ineinander. Neben den durchaus vorhandenen Übereinstimmungen der Gluck-Überlieferung in den betrachteten Bibliotheken Böhmens, Mährens und Sachsens treten einige signifikante Unterschiede hervor. Die Vielzahl der erhaltenen geistlichen Parodien in Böhmen und Mähren verweist auf die in zahlreichen Klöstern verbreitete Musikpflege des 18. Jahrhunderts. Sie stellt darüber hinaus aber auch bezogen auf Gluck ein singuläres Phänomen dar. Das heißt aus keinem anderen Land, keiner anderen Region sind so viele Bearbeitungen dieser Art erhalten.²⁰ Die weitreichend vollständige Werke bewahrende Sammlung der SLUB verweist daneben auch in Bezug auf Gluck auf das Repertoire der Opernpflege dieses Standortes, das in Prag nicht vergleichbar umfassend war, d. h. dort ist der Anteil der Einzelüberlieferung höher. Dahingegen ist die vergleichsweise umfangreiche Sammlung von Opéras-comiques und Balletten vor allem in Český Krumlov mit der kulturpolitischen Nähe zu Wien zu erklären, und zwar im Sinne des Musik-Transfers, der einzelne Musikstätten miteinander verband und auch die Musikpflege mitprägte. Unabhängig davon, dass die Niederschrift und Sammlung von Quellen in Böhmen, Mähren und Sachsen jeweils eigenen Dynamiken folgte, stellen jedoch auch die divergierenden Überlieferungschancen einen Faktor dar, wie die kriegsbedingten Verluste in Dresden zeigen.

¹⁹ Die Bestände in Český Krumlov bilden hier eine Ausnahme; Stimmenmaterialie zu Auszügen aus Werken Glucks und auch zu einzelnen Opern finden sich aber durchaus in einzelnen Sammlungen, wie insbesondere in der Bibliothèque nationale de France in Paris (F-Pn) oder der Kungliga Musikaliska Akademiens Biblioteket in Stockholm (S-Skma).

²⁰ Die große Zahl der in Bibliotheken Italiens erhaltenen Einzelarien aus Gluck'schen Werken ist insofern nicht vergleichbar als hier die originale Gestalt beibehalten und die sängerische Komponente in den Vordergrund gerückt ist.

Instrumentalwerke böhmischer Komponisten in der Dresdner Hofmusik des 18. Jahrhunderts – Repertoireschwerpunkte, Stilistik, Überlieferungswege, Aufführungspraxis*

1. Einleitung

Unter den Handschriften und Drucken von Instrumentalmusik, wie sie im 18. Jahrhundert für den Dresdner Hof zu Aufführungs- oder Studienzwecken angeschafft wurden, haben Kompositionen böhmischer Musiker einen erheblichen Anteil.¹ Dabei handelt es sich um Instrumentalmusik in ihrer ganzen Gattungsvielfalt: Sinfonien, Ouvertüren, Konzerte, Kammer- und Klaviermusik. Und es betrifft Musik des gesamten 18. Jahrhunderts, also Werke unterschiedlicher Generationen, angefangen bei Jan Dismas Zelenka bis hin zu Leopold Koželuh.

In einem ersten Abschnitt versucht der Verfasser die heute noch vorhandenen Instrumentalwerke böhmischer Musiker im Bestand der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB) zu ermitteln und in ihrer Gattungszugehörigkeit zu erfassen. Aus der so gewonnenen empirisch-dokumentarischen Basis lassen sich in den folgenden Kapiteln untersuchte Fragen ableiten wie: Welche Werke böhmischer Komponisten sind innerhalb des höfischen instrumentalen Repertoires auszumachen? Welche funktionale Bestimmung haben diese Kompositionen? Wer führte sie auf und welche stilistischen Merkmale weisen sie auf? Wie gelangten sie in die Musikalien-sammlung des Dresdner Hofes?

2. Ein Quellen-Bestandsverzeichnis

Die nachfolgende Übersicht verzeichnet böhmische Musiker, die mit mindestens einem Werk in der SLUB Dresden vertreten sind, wobei ausschließlich Instrumentalmusik erfasst wurde. Den Anteil beispielsweise geistlicher vokaler Werke zu ermitteln, muss einer späteren Studie vorbehalten bleiben; er fällt mit der Kirchenmusik eines Zelenka, Bixi oder Ryba ebenfalls erstaunlich hoch aus!

Die Klassifizierung als böhmischer Musiker erfolgt alleinig nach dem Kriterium der geographischen Herkunft, mit einer Einschränkung: Wirkten aus Böhmen stammende Musiker bereits in zweiter und dritter Generation in Deutschland, wie es die Lebenswege der Musikerfamilien Benda und Stamitz zeigen, dann wurden diese Musiker ebenfalls in das vorliegende Quellenverzeichnis aufge-

* Der vorliegende Beitrag basiert auf einem Aufsatz gleichen Titels, den der Verfasser in der Monographie *Musikkulturelle Wechselbeziehungen zwischen Böhmen und Sachsen*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel und Elvira Werner, Saarbrücken 2007, S. 41–64, veröffentlicht hat.

¹ Eine umfassende Darstellung dieses Themas wird gegenwärtig für den Druck vorbereitet. Vgl. Ortrun Landmann, Zdeňka Pílková, *Böhmische Musiker in der Dresdner Hofkapelle 1710 – ca. 1830*.

nommen. Für die Auswahl war zweitrangig, ob sie als Komponisten oder Instrumentalisten in Böhmen verblieben oder in einer der zahlreichen europäischen Hofkapellen ihr Fortkommen suchten. Denn in dieser migrativen Tendenz spiegelt sich zu einem Gutteil das Streben nach sozialem Aufstieg und Privilegien wieder, versprach doch das dem Namen bisweilen beigefügte „il bohemico“ nicht nur originäres Musikantentum, sondern in der Regel auch eine gediegene musikalische Ausbildung sowie ausgezeichnete instrumentale Fertigkeiten und Fähigkeiten. Aufgrund dieser Qualitäten besetzten böhmische Musiker in Hofkapellen häufig einflussreiche Positionen.

Tabelle 1

Böhmische Komponisten des 18. Jahrhunderts und deren in der SLUB Dresden überlieferten Werke (Auswahl)

<p>Bečvařovský (Beczwarzowsky, Betzwarzofsky u.a.), Antonín František (auch Felix) (1754–1823) → Kl.-Konz.</p> <p>Benda, Franz (František) (1709–1786) → Fl.-Son.; Kl.-Son.; Kl.-Var.; Sinf.; V.-Konz.; V.-Solo; V.-Son.</p> <p>Benda, Friedrich Ludwig (1750, auch 1746 oder 1752–1792) → Kl.-Konz.; Kl.-Solo; Sinf.; V.-Konz.</p> <p>Benda, Friedrich (Wilhelm Heinrich) (1745–1814) → V.- bzw. Fl.-Son.</p> <p>Benda, Georg (Anton) (Jiří Antonín) (1722–1795) → Kl.-Konz.; Kl.-Son.; V.-Konz.</p> <p>Bixi, František (Franz) Xaver (1732–1771) → Präl. für Org.</p> <p>Druschetzky (Družecký, Druzechi, Druzeczki, Truschetzki u. a.), Georg (Jiří) (1745–1819) → Sinf.</p> <p>Duschek (Dušek, Duscheck, Dussek), Franz (František) Xaver (1731–1797) → Kl.-Konz.; Kl.-Son.; Kl.-Var.</p> <p>Dussek (Dussik, Dusík), Johann Ladislaus (Jan Ladislav, auch Johann Ludwig) (1760–1812) → Kl.-Fant.; Kl.-Fuge; Kl.-Konz.; Kl.-Qu.; Kl.-Rondo; Kl.-Son.; Kl.-Stücke; Kl.-Trio; Son. für Kl. und V.; Son. für Kl. und Vc.</p> <p>Fiala, Joseph (Giuseppe) (1748–1816) → Bläser-Qu.; Sinf.; StrQu.</p> <p>Gelinek (Gelineck, Jelinek, Jelineck), Joseph, Abbé (1758–1825) → Kl.-Son.; Kl.-Trio; Kl.-Var.</p> <p>Gyrowetz (Jirovec), Adalbert Mathias (Vojtěch Matyáš) (1763–1850) → Bläser-Serenata; Div. für Orch.; Kl.-Div.; Kl.-Konz.; Kl.-Qu.; Kl.-Son.; Kl.-Trio; Qnt.; StrQu.; Trio für Fl., V. und Vc.</p> <p>Kopřiva (Koprziva, Koprživa), Karl Blasius (Karel Blažej) (1756–1785) → Fugen für Org.</p> <p>Koželuh (Kozeluch, Kotzeluch, Koziluch u.a.), Leopold (get. Jan Antonín) (1747–1818) → Kl.-Konz.; Kl.-Son.; Kl.-Trio; Kl.-Var.; Sinf.; StrQu.</p> <p>Krommer (Kramář), Franz (Vinzenc) (František) (1759–1831) → Bläser-Part.; Duett für 2 V.; Qu. für Fl., V., Va. und Vc.; Sinf.; StrQnt.; StrQu.; Str.-Trio; V.-Son.</p> <p>Lang, Johann Georg (Giovanni Giorgio) (Geburtsdaten unbekannt, gest. 1798) → Kl.-Konz.; Kl.-Qu.; Kl.-Trio</p> <p>Lauska (Lausca, Lauschka, Louska), Franz Seraphin (František Ignác) (1764–1825) → Kl.-Stücke; Son. für Kl. und Vc.</p>

Maschek (Mašek, Masek u.a.), Vincenz (Wenzel, Vincenzo u.a.) (1755–1831)
 → Kl.-Son.; Kl.-Var.; Sinf.
 Neruda, Johann (Baptist) Georg (Jan /Křtitel/ Jiří) (um 1711–1776)
 → Hr.-Konz. (Kopie der Hs. im Kloster Osek); Sinf.; Trio-Son.; V.-Son.
 Neubauer (Neybauer, Neubaur), Franz Christoph (um 1760–1795)
 → Duo für V. und Vc.; Sinf.; Son. für Kl. und V.; StrQu.; Vc.-Konz.
 Pichl (Pichel), Wenzel (Václav, Wenceslav) (1741–1805)
 → Div. für Orch.; Kl.-Son.; Qnt.; Sinf.; V.-Stücke
 Reicha (Rejcha), (Matej) Josef (1752–1795)
 → Concertante für V., Vc. und Orch.; Duo für V. und Vc.; Vc.-Konz.
 Reichenauer, Anton (1694?–1730)
 → Fg.-Konz.; Konz. für Ob., Fg. und Orch.; Ob.-Konz.; Ouv.; Str.-Trio; V.-Konz.; Vc.-Konz.
 Richter, Franz Xaver (František) (1709–1789)
 → Kl.-Qu.; Sinf.
 Rosetti (Rösler, Rössler, Rossetti u. a.), Anton (um 1750–1792)
 → Div. für Kl. und Orch.; Kl.-Konz.; Kl.-Son.; Kl.-Trio; Klar.-Konz.; Sinf.; V.-Konz.
 Seger (Seeger, Seegr, Segert u. a.), Josef (Joseph Anton) (1716–1782)
 → Tocc. und Fuge für Org.
 Stamitz (Stamic, Staimitz u. a.), Johann (Wenzel Anton) (Jan Waczlav /Václav/ Antonín) (1717–1757)
 → Sinf.; Son. für V. und B.c.; Trio für 2 V. und B.c.; V.-Konz. (?)
 Stamitz, Karl (Carl) (Philipp) (1745–1801)
 → Andante für V. und Orch.; Part. für Orch.; Sinf.; Son. für Kl. und V.; Son. für Kl. und Va.
 Steffan (Štěpán, Steffani, Stephani u.a.), Josef Antonín (Joseph Anton) (1731–1797)
 → Kl.-Div.; Kl.-Konz.; Kl.-Menuett; Kl.-Son.
 Vanhal, Johann Baptist (Jan Křtitel) (1739–1813)
 → Div.; Kl.-Konz.; Kl.-Son.; Kl.-Stücke; Kl.-Trio; Kl.-Var.; Org.-Stücke; Qu.; Sinf.; Son. für Kl. und Fl./V.; Son. für V. und Kl.; Var. für Va. und Vc.
 Vilicus, Balthasar (Geburtsdaten unbekannt, gest. 1731)
 → Konz. (Quadro) für Fl., V., Fg. und B.c.
 Wranitzky (Vranický, Wranitzky), Paul (Pavel) (1756–1808)
 → Kl.-Trio; Sinf.; Son. für V. und Vc.; StrQnt.; StrQu.; Vc.-Konz.
 Zach, Jan (Johann) (1699–1773)
 → Bläser-Stücke; Fuge und Präl. für Org.; Kl.-Son.; StrQu; Trio für Fl., V. und B.c.
 Zelenka, Jan Dismas (Jan Lukás) (1679–1745)
 → Capr. für Orch.; Konz. für Orch.; Marcia per la Cavalleria; Ouv.; Sinf.; Son. für 2 Ob. und Fg. (bzw. 1 Violone oder Tiorba)

Legende: (in Anlehnung an das Abkürzungsverzeichnis MGG2S)

B.c.	Basso continuo	Ob.	Oboe	Son.	Sonate
Capr.	Capriccio/Caprice	Orch.	Orchester	StrQu.	Streichquartett
Div.	Divertimento	Org.	Orgel	StrQnt.	Streichquintett
Fant.	Fantasie	Ouv.	Ouvertüre	Tocc.	Toccata
Fg.	Fagott	Part.	Partita/Partie/Partia	V.	Violine
Fl.	Flöte	Präl.	Präludium	Va.	Viola
Hr.	Horn	Qnt.	Quintett	Var.	Variation
Kl.	Klavier (auch Cembalo)	Qu.	Quartett	Vc.	Violoncello
Klar.	Klarinette	Sept.	Septett		
Konz.	Konzert	Sinf.	Sinfonie		

Ausgehend von dieser enormen Ausbeute an Musikhandschriften und -drucken böhmischer Musiker in den Beständen der SLUB Dresden sollen nachfolgend einige ausgewählte Gattungsbereiche der Instrumentalmusik näher untersucht werden. Dank einschlägiger Publikationen zur Dresdner Hofmusik, insbesondere von Ortrun Landmann, Karl Heller, Manfred Fechner, Annegret Rosenmüller u. a., las-

sen sich Fragen nach der Herkunft der Quellen, ihrer funktionalen Bestimmung und ihrer Überlieferung auch in Hinblick auf das böhmische Repertoire größtenteils beantworten.

3. Funktionale und ästhetische Aspekte der Instrumentalmusik am Dresdner Hof (Teil 1: bis 1763)

Die Beschäftigung mit einem wichtigen Repertoireschwerpunkt der Dresdner Hofmusik der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts – Instrumentalwerke böhmischer Komponisten – unterscheidet sich nicht grundsätzlich von der zeitgleichen Pflege etwa französischer, italienischer oder deutscher Musik; sie weist die gleichen Rahmenbedingungen auf wie diese, unterliegt denselben stilistischen Assimilationsprozessen und Wandlungen, ist vergleichbaren Rezeptionsvorgängen unterworfen und besitzt ähnliche funktionale Bestimmungen. Anders gesagt: Böhmische Komponisten wie Anton Reichenauer und Franz (František) Benda wurden am Dresdner Hof durchaus selektiv rezipiert bzw. folgten in ihrer kompositorischen Produktion und stilistischen Orientierung dem allgemeinen Trend, der sich in Dresden als zunehmende Verlagerung des höfischen Musikinteresses von der französischen auf die italienische Musik bemerkbar machte. Die Leitgattung der ersteren Richtung, die Ouvertüresuite, wurde alsbald durch die des Solokonzerts Vivaldischer Prägung abgelöst.

Welches sind die allgemeinen Voraussetzungen für das höfische Musikleben in Dresden und innerhalb dieses für die Rezeption böhmischer Komponisten und ihrer Werke? Die Dresdner Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts lässt sich sinnvoll nach den Regierungszeiten der sächsischen Kurfürsten gliedern, waren sie es doch, die mit ihren musikalischen Neigungen und Vorlieben, ihrem Kulturverständnis, aber auch in ihrer Ausgabenpolitik den Stellenwert der Musik im Ensemble der Künste bestimmten. Somit ergäbe sich mit dem Tod August des Starken im Jahre 1733 eine erste Zäsur, eine zweite wäre 1763 anzusetzen. In diesem Jahr endete der verheerende Siebenjährige Krieg, starb der sächsische Kurfürst Friedrich August II., und Johann Adolf Hasse wurde vom neuen Herrscher entlassen.

Während der Regierungszeit der beiden sächsischen Kurfürsten und Könige von Polen, Friedrich August I. und Friedrich August II., war der Dresdner Hof einer der europäischen Leithöfe und ein Zentrum absolutistischer Prachtentfaltung. Theater und Musik wurden großzügig gefördert und erlebten einen einzigartigen Aufschwung. Die Musik war integraler Bestandteil der Hofkultur, unverzichtbar auch bei den Festen, die sich als zyklische, äußerst fantasiehafte Gesamtkunstwerke mit sportlichen und theatralischen Spielen, Jagden, Feuerwerk, Tanzveranstaltungen u. a. m. darboten.² Dank einer klugen Orchesterpolitik avancierte die Hofkapelle unter der Leitung ihrer Kapellmeister Johann Christoph Schmidt, Antonio Lotti, Johann David Heinichen und Johann Adolf Hasse zu einem führenden Orchester Deutschlands. Seine Sitzordnung wurde von Rousseau als mustergültig im *Dictionnaire*

² Vgl. Wolfram Steude, Abschnitt „1539–1694 (1697)“, in: Art. „Dresden“, in: MGG2S, Bd. 2, Kassel, Stuttgart u. a. 1995, Sp. 1533.

de musique (1768) beschrieben.³ Die Hofkapelle vereinte im Zeitraum von 1694 bis 1763 erstklassige Instrumentalisten, die Violinisten Jean Baptiste Volumier (Woulmyer), Francesco Maria Veracini, Johann Georg Pisendel und Johann Baptist Georg (Jan Křtitel Jiří) Neruda (dieser ein böhmischer Musiker), den Gambisten Carl Friedrich Abel, die Flötisten Pierre Gabriel Buffardin und Johann Joachim Quantz, den Lautenisten Silvius Leopold Weiss. Die Positionen der Hornisten wurden nicht nur im 18. Jahrhundert fast ausschließlich durch böhmische Musiker besetzt. Für den uns interessierenden Zeitraum sind in Dresden als Hornisten u.a. nachweisbar: Adam Franz Samm, Johann Adalbert Fischer, Anton Joseph Hampel, Karl Haudeck (Houdek), Karl Joseph Haudeck.⁴

Die „Churfürstliche Sächsische Capell- und Cammer Musique“, so die korrekte Bezeichnung der Hofkapelle, hatte einen dreifachen Dienst zu versehen. Ihr oblag, bedingt durch den Konfessionswechsel Friedrich Augusts I., die Ausführung der katholischen Kirchenmusik. Des Weiteren nahm sie Aufgaben in der Oper wahr. Die Oper fand durch den repräsentativen Theaterneubau von Matthäus Daniel Pöppelmann in den Jahren 1718/19 zunächst ideale Bedingungen in Dresden vor, wurde jedoch 1720 plötzlich aufgelöst, um dann ab 1725 ihren großartigen Aufschwung unter Johann Adolf Hasse vorzubereiten. Im Ressort der Hofkapelle lagen ferner die musikalische Ausgestaltung der zahlreichen Feierlichkeiten des sächsischen Herrscherhauses, zum Beispiel Hochzeiten und Besuche von auswärtigen hochgestellten Persönlichkeiten, und nicht zuletzt das tägliche Spiel an der Tafel.

Betrachten wir das am Hof gepflegte Repertoire, das neben zahlreichen Opern und kirchenmusikalischen Werken vor allem Instrumentalmusik unterschiedlichster Gattungen beinhaltet, so erwies sich nicht zuletzt aufgrund der kulturellen Orientierung August des Starken nach Frankreich die französische Ouvertürensuite, resp. Orchestersuite, als ein früher dominanter stilistischer Einflussbereich. Johann Christoph Schmidt, Jan Dismas Zelenka und Johann David Heinichen schrieben Werke nach französischem Vorbild, das sie auf ihren Reisen nach Frankreich studieren konnten oder das ihnen durch die starke Präsenz von Orchestersuiten und -ouvertüren im Repertoire der Hofkapelle vertraut war. Parallel zur Ouvertürensuite und diese allmählich verdrängend, entwickelten sich in Dresden seit etwa 1720 vier maßgebliche instrumentale Gattungen, das Solo- und Gruppenkonzert nach Vivaldischem Vorbild, das Concerto grosso sowie, in Anlehnung an die Einleitungsmusiken der neapolitanischen Oper, die dreisätzig Sinfonia mit Eröffnungsallegro, knappem Adagio und reprisenmäßig gehaltenem, menuettartigem Tanzsatz zum Schluss. Heinichen komponierte mehrere solcher Sinfonien, während Zelenka am Typus der Ouvertürensuite festhielt, wenngleich er auch in dieser Gattung zu neuen formalen Lösungen gelangte.

³ Jean Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Paris 1768, S. 354 sowie Pl. G, Fig. 1.

⁴ Vgl. Katrin Bauer, *Böhmische Hornisten am Hofe zu Dresden im 18. Jahrhundert*, Diplom-Arbeit Brünn 1981; dies., „Böhmische Hornisten am Hofe zu Dresden“, in: *Das Waldhorn in der Geschichte und Gegenwart der tschechischen Musik*, Prag 1985, S. 39–43.

4. Jan Dismas Zelenka, Capriccio D-Dur ZWV 182

Der Anteil böhmischer Kompositionen am Repertoireschwerpunkt Orchestersuite wird maßgeblich durch Jan Dismas Zelenka bestimmt, eine der eigenwilligsten Persönlichkeiten des Dresdner Musiklebens im 18. Jahrhundert. Seine Werke erschließen dem Hörer eine neue Dimension des musikalischen Barock, die aufgrund ausgeprägter personalstilistischer Eigenheiten neben Bach, Händel, Vivaldi durchaus ihre Singularität und Originalität zu behaupten vermag. Zelenka vermochte selbst den durch ihre jeweilige Satztypik als Courante, Sarabande usw. weitgehend normierten Suitensätzen ein zutiefst persönliche Note zu geben, sodass der vorgegebene formale Rahmen und die spezifischen Satzcharaktere unter dem Einwirken starker innovativer Elemente gleichsam individualisiert wurden. Dies ist wohl auch der Grund, dass Zelenka mehrere seiner Orchesterwerke, obwohl formal dem Typus der Ouvertüresuite zugehörig, als Capricen bezeichnet hat, was soviel wie „Einfall“, „Laune“ bedeutet.⁵ Mit „Capriccio“ verbindet sich kein fest umrissener Formbegriff. Im Verständnis der Musiktheoretiker des 18. Jahrhunderts dient das Capriccio vorzugsweise als Experimentierfeld für die Erprobung des *stylus phantasticus*, eines Stils, in dem sich Züge der freien und strengen Schreibart miteinander verbinden. Als beispielhaft für diese Gattung und ihre Ausformung durch Zelenka erweist sich das Capriccio D-Dur ZWV 182, das von der Forschung auf etwa 1717 datiert wird.⁶ Somit ist das Werk in Wien entstanden, wo Zelenka seinerzeit bei Johann Joseph Fux Unterricht „im alten Stil“ nahm.⁷ Zu diesem Zeitpunkt hielten sich der sächsische Kurprinz und mit ihm eine Gruppe von zwölf Musikern der Dresdner Kapelle in der Donaumetropole auf. Für sie komponierte Zelenka möglicherweise vier seiner insgesamt fünf Capricci.

Das Capriccio D-Dur⁸ beginnt gewissermaßen im „alten Stil“: Über dem in gleichmäßigen Achtelfolgen fortschreitenden Generalbass setzen nacheinander die sich linear entfaltenden Oberstimmen ein, zwischen denen scharfe Dissonanzreibungen bestehen. Bald treten auch chromatisch abwärts führende Melodielinien in Gestalt des *passus duriusculus* hinzu (T. 24 ff.). Mit ihnen verstärkt sich die resignative Stimmung dieser Musik. In der sich anschließenden Fuge hat vor allem der Spieler des Corno da caccia exorbitant schwierige Passagen zu meistern. Inwieweit Zelenka mit der Verwendung dieses Instruments auf die Sinnkomplexe „Herrscher“, „Hof“, „Jagd“ hinweisen wollte, verdiente eingehender untersucht zu werden. Auffallend ist die immense thematische Dichte der kompositorischen Faktur. Der folgende, Paysan überschriebene, Satz ist bis zur Dreistimmigkeit reduziert und bewirkt ein Moment der Ruhe und des Ausgleichs. Überwiegend aufwärts gerichtete Skalenbewegungen bestimmen das melodische Geschehen. Wie wenig „Aria“ in Zelenkas Capriccio mit Kantabilität

⁵ Vgl. Susanne Schaal, Art. „Capriccio“, in: MGG2S, Bd. 2, Kassel, Stuttgart u. a. 1995, Sp. 441 f.

⁶ Vgl. *Zelenka-Dokumentation. Quellen und Materialien*, in Verbindung mit Ortrun Landmann und Wolfgang Reich vorgelegt von Wolfgang Horn und Thomas Kohlhase, Bd. 2, Wiesbaden 1989, S. 307.

⁷ Vgl. ebd., Bd. 1, S. 69 f.

⁸ D-DI, Mus. 2358-N-3 (Partiturotograph); Mus. 2358-N-3a (Stimmensatz); eine moderne Notenedition in: *Musica antiqua bohemica*, Denkmälerausgabe, Prag 1963, Serie I, Bd. 61, 2/1986.

gleichzusetzen ist, verdeutlicht der dritte Satz, dem heterogene motivische Elemente und eine rhythmische Variabilität eine geradezu „bizarre“ Struktur verleihen: Punktierte Achtelmotive und gleichförmige Achtel- bzw. Sechzehntelfolgen formieren sich zu einem spannungsvollen Dialog. Was die Aria vermissen lässt, nämlich die kantable Linie, betont die folgende Bourrée. Doch auch in diesen überaus beliebten Hoftanz der Epoche Ludwigs XIV. mischen sich wehmütige Züge, etwa dort, wo im Bass zum Satzbeginn abermals ein *passus duriusculus* erscheint. Menuetto I und II, tonartlich und klanglich miteinander kontrastierend, verweisen nochmals auf die eigentliche Bestimmung dieser Musik, nämlich der Erbauung und Unterhaltung des Souveräns und seiner Hofgesellschaft zu dienen, einer Gesellschaft, in die Zelenka nie integriert war. Dieser Musiker teilte – hierin Johann Sebastian Bach vergleichbar – als Exponent einer „gelehrten Schreibrart“ und in einer Zeit radikalster Stilgegensätze das Schicksal mit wenigen Gleichgesinnten: Seine Musik fiel in dem Maße der Vergessenheit anheim, wie sich ein galant-empfindsames Musikideal durchzusetzen vermochte. Lediglich in den Schriften einiger Musikhistoriker des 18. Jahrhunderts (Christoph Nichelmann, Johann Adam Hiller, Johann Philipp Kirnberger, Martin Gerbert u. a.)⁹ wurde die Vorstellung vom achtbaren Kirchenkomponisten, „großen Harmoniker“ und „Kontrapunktisten“ tradiert, künstlerische Attribute, die die heutige Rezeption von Zelenkas Werken maßgeblich mitbestimmen.

Zelenkas Orchestermusik ist mit einer Ausnahme, das Capriccio G-Dur ZWV 190, für nicht näher bekannte Aufführungsanlässe in Wien und Prag komponiert worden.¹⁰ An der Wiener „Uraufführung“ von ZWV 185 könnten schon die im Frühherbst 1718 nach Wien geschickten Dresdner Musiker beteiligt gewesen sein. Als ebenso geschlossen wie der Überlieferungszusammenhang der Wiener Capricci (ZWV 182 bis 185) erweist sich derjenige der vier Prager Orchesterwerke von 1723 (ZWV 186 bis 189). Ob und wie häufig diese Werke auch in Dresden erklingen sind, lässt sich nicht belegen. Lediglich das später entstandene Capriccio G-Dur ZWV 190 wurde in Dresden komponiert und aufgeführt. Allerdings hat sich der Anlass dafür bisher nicht ermitteln lassen. Dass ein Kompositionsauftrag im Mai 1729 überhaupt an Zelenka erging, hat sicher damit zu tun, dass der bald darauf verstorbene Hofkapellmeister Heinichen schon arbeitsunfähig gewesen sein dürfte. Grundsätzlich war in der Zeit des Interregiums der Hofkapelle für die Bereitstellung der Instrumentalmusik der amtierende Konzertmeister Pisendel zuständig. Von den Wiener Capricci könnte Zelenka 1729 allenfalls ZWV 184 (oder nur dessen angefügte Allemande?) und ZWV 185 zur Wiederaufführung gebracht haben.

Auch wenn Zelenkas Orchesterwerke vielfach konzertierende Passagen enthalten, spielt der Typus des Vivaldischen Solokonzerts, spätestens seit 1717 durch Pisendel in Dresden heimisch geworden, im Schaffen des böhmischen Musikers keine Rolle. Warum das so ist, lässt sich nur spekulieren: Da sich Instrumentalmusik im Gesamtoeuvre Zelenkas relativ schmal ausnimmt, sind Aussagen über Gattungspräferenzen des Komponisten nur bedingt möglich. Da in seinem Spätschaffen Kirchenmusik dominiert und mit ihr der „stile antico“, ist Zelenka auch in seiner Instrumentalmusik älte-

⁹ Vgl. den Abschnitt „Tod und Nachruhm“, in *Zelenka-Dokumentation* (wie Fußnote 6), Bd. 1, S. 153 ff.

¹⁰ Die nachfolgend mitgeteilten entstehungsgeschichtlichen Hinweise stammen von Herrn Dr. Wolfgang Reich, Dresden, dem hiermit freundschaftlichst gedankt sei (vgl. dessen Brief vom 12. Juli 2006 an den Verf.).

ren Modellen treu geblieben, vornehmlich der französischen Overtürsensuite. Diese mehrsätzig Ensemblemusik bot ihm offenbar mehr kompositorische Freiräume als die moderne Ritornellform des Konzerts mit ihren strukturell einfachen, wenngleich auch wirkungsvollen Themenbildungen.

Doch gerade der Gattung des Solokonzerts gehörte auch in Dresden die Zukunft: Neben zahlreichen Dresdner Musikern, die die neue italienische Ritornellform praktizierten (Heinichen, Pisendel, Quantz u. a.), gelangten unzählige Solokonzerte von italienischen, deutschen, böhmischen Meistern in das Dresdner höfische Repertoire. Im instrumentalen Bereich der Dresdner Hofmusik war das Konzert seit etwa 1720 die beherrschende musikalische Gattung. Etwa 650 handschriftlich überlieferte Solokonzerte, Concerti grossi und Gruppenkonzerte aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zählen zum Bestand der Musikabteilung der SLUB Dresden.¹¹ Vor allem die Konzerte Vivaldis und Albinonis wurden durch Pisendels Mittlerrolle in der Elbestadt bevorzugt rezipiert. Zahlreiche Mitglieder der Hofkapelle weilten z. T. mehrere Jahre in Italien, so Heinichen von 1710 bis 1717 und Pisendel von 1716 bis 1717. Durch die Rezeption der modernen italienischen Konzertform wurde die Dreisätzigkeit zur normgebenden Standardform, die auch für die Beiträge böhmischer Komponisten zur Gattungsentwicklung verbindlich war. Bezogen auf den Zeitraum bis gegen 1750 haben sich im Musikalienbestand der SLUB Dresden Konzerte von Anton Reichenauer, Balthasar Vilicus und František Benda erhalten. Doch weder die Instrumentalkonzerte von Reichenauer noch die von Vilicus fanden bisher eine musikhistorische Würdigung.

5. Anton Reichenauer, Konzert g-Moll für Fagott, Streicher und Basso continuo

Die Vita des am 17. März 1730 im Alter von 34 Jahren verstorbenen böhmischen Komponisten Anton Reichenauer hüllt sich weitgehend in Dunkel.¹² Über die musikalische Ausbildung des um 1694 in Prag geborenen Musikers ist nichts bekannt. 1722 wird Reichenauer als Regenschori an der Dominikanerkirche St. Maria Magdalena auf der Prager Kleinseite erwähnt. Im Jahr darauf war er in der Kapelle des Grafen Morzin tätig. Auch eine spätere Mitgliedschaft in der Kapelle des Grafen Czernin ist belegt. Bis zu seinem frühen Tod wirkte Reichenauer dann als Organist an der Pfarrkirche zu Neuhaus [Jindřichův Hradec].

Reichenauers kompositorisches Oeuvre umfasst hauptsächlich Kirchenmusik – Messen, Offerorien u. a. – sowie einen Bestand von zehn Konzerten¹³ (darunter acht Solo- und zwei Gruppenkonzerte) sowie zwei Overtüren¹⁴, die singulär in Dresden überliefert sind. Aufgrund ihrer stilistischen

¹¹ Eine knappe Bestandsübersicht bietet der *Führer durch die Musikabteilung der Sächsischen Landesbibliothek Dresden*, bearbeitet von Ortrun Landmann und Wolfgang Reich, Dresden 1980, S. 28.

¹² Die Diplomarbeit über Anton Reichenauer von Dr. Vaclav Kapsa, Prag, konnte vom Verfasser nicht eingesehen werden. Einige Reichenauer betreffende Informationen wurden mir von Herrn Kapsa brieflich mitgeteilt, wofür ich ihm besonderen Dank schulde. Wenige biographische Hinweise zu Reichenauer bietet neuerdings die Notenedition: *J. A. Reichenauer, Ave Regina*, hrsg. von Wolfram Hade, Frankfurt a. M.: Laurentius-Musikverlag, 2006, Nachwort.

¹³ D-DI, Mus. 2494-O-1 bis 10.

¹⁴ D-DI, Mus. 2494-O-11 bis 12.

Modernität und des Umstandes, dass drei Konzerte das Fagott¹⁵ und weitere vier die Oboe¹⁶ als Soloinstrument vorsehen, dürften Reichenauers Konzerte den in Frage kommenden Instrumentalisten der Hofkapelle als willkommene Spielmusik gedient haben.

Reichenauers Konzert g-Moll für Fagott, Streicher und Basso continuo¹⁷ folgt dem Typus des Solokonzertes Vivaldischer Prägung. Im ersten Allegro, dessen Gesamtausdehnung mit 70 Takten erstaunlich kurz ausfällt, umrahmen vier Tuttiabschnitte drei Soloteile. Die Thematik des Eingangsritornells fügt sich aus disparaten motivischen Bauteilen zusammen: Der Themenkopf wird aus Tonrepetitionen und einem Skalen-Motiv gebildet. Als solcher besitzt er ausreichend motivische Substanz, die von Reichenauer im weiteren Satzverlauf verarbeitet wird. Die Soloabschnitte lassen eine deutliche Zunahme des virtuosens Elements erkennen. Im ersten Solo ist Sechzehntelidiomatik vorherrschend. Reichenauer greift zur Ausgestaltung des Satzes auf das zeitübliche Reservoir stilistischer Mittel zurück: Dreiklangsbrechungen, Skalensegmente, sequenzierende Fortschreitungen, repetierende Figuren u. a. m., die in ihrer aufgelockerten Abfolge für eine kurzweilige musikalische Szenerie sorgen. Das zweite Solo steht harmonisch gesehen erwartungsgemäß in der Subdominante. Mit dem Hauptthema des Satzes hat es die repetierende Anlage gemein. Triolen-Motive und figurative Passagen mit weiten Intervallsprüngen verstärken den virtuosens Gestus dieses Satzteils. Der dritte Soloabschnitt festigt die tonikale harmonische Funktion des Satzes und ist thematisch dem ersten Solo angenähert.

Der langsame Satz, ein Adagio, wird vom Spiel des Soloinstruments beherrscht. Die lediglich von der Continuo-Gruppe begleitete Fagottstimme betont das kantable und empfindsame Element. Reichenauer wählt eine dreiteilige Liedform, wobei die anfangs in regelmäßigen Vierteln geformte Thematik zur Satzmitte hin zunehmend diminuiert wird.

Im Allegro überschriebenen Schlusssatz exponiert Reichenauer zunächst ein mehrgliedriges Eröffnungsritornell, das aus einem achttaktigen Themenkopf, sequenzierendem Fortspinnungsteil und kadenzierender figurativer Schlusswendung besteht. In seinem Gestus ist das Finale dem ersten Satz ähnlich, besitzt wie dieser einen stark virtuosens Zuschnitt. Auffallend ist, wie der Komponist konsequent den Tonraum ausweitet und dem Solisten die Möglichkeit gibt, durch Dreiklangsbrechungen und lebhaftes Triolenskapaden sämtliche Klangregister seines Instruments auszuschöpfen.

Spieltechnische Feinheiten wie die skizzierten im g-Moll-Fagottkonzert von Anton Reichenauer erforderten einen erstklassigen Solisten. Die Dresdner Hofkapelle verfügte in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts über durchschnittlich vier Fagottisten.¹⁸ Reichenauers drei Fagottkonzerte mit ihrem beträchtlichen Schwierigkeitsgrad lassen an Instrumentalisten wie Johann Gottfried Böhme und Jean

¹⁵ D-DI, Mus. 2494-O-1, 5 und 10.

¹⁶ D-DI, Mus. 2494-O-2, 6, 7 und 8.

¹⁷ D-DI, Mus. 2494-O-10,1 (Partitur); Mus. 2494-O-10,2 (Stimmensatz).

¹⁸ Vgl. *Königl. Poln. und Churfürstl. Sächsische Hof- und Staats-Kalender auf das Jahr 1728*, Abschnitt „Hof-Capelle“, nicht paginiert; hier werden als Fagottisten genannt: Jean Cadett, Johann Gottfried Böhme und Caspar Ernst Quatz (Quantz); für 1740, S. 15, werden angeführt: Johann (Jean) Gottfried Böhme, Caspar Ernst Quatz (Quantz), Carl Morasch und Antonius (Antonio) Mösser; im Jahre 1756, S. 25, sind nachweisbar: Johann Casimir Linke, Carl Morasch, Christian Friedrich Mattstedt, Johann Richter, Samuel Fritzsche und Franz Adolph Christlieb.

Cadet¹⁹ denken. Es entzieht sich unserer Kenntnis, auf welchem Wege die Konzerte Reichenauers in den Musikalienbestand der Hofkapelle gelangt sind. Dass sie sämtlich in dem berühmten „Schranck Nr: II“ aufbewahrt wurden, weist sie als älteres Kammermusik-Repertoire aus, das um 1750 seine Bedeutung als lebendiges Musikziergut verloren hatte und demzufolge um bzw. nach 1765 archiviert wurde.²⁰ Das nach 1765 gepflegte Repertoire speiste sich aus Werken der nach 1710 geborenen Komponistengeneration. Darunter befanden sich etliche böhmische Musiker.

6. Funktionale und ästhetische Aspekte der Instrumentalmusik am Dresdner Hof (Teil 2: nach 1763)

Infolge des Siebenjährigen Krieges (1756 – 1763) erwachsen Sachsen horrende Schäden und finanzielle Verluste in Millionenhöhe. Johann Adolf Hasse und seine Frau Faustina sowie Kräfte von Oper, Ballett und Komödien waren wegen Sparmaßnahmen vom neuen Herrscher Friedrich Christian 1763 entlassen worden.²¹ Der Spielbetrieb im großen Opernhaus wurde eingestellt. 1769 war hier anlässlich der Hochzeit des jungen Kurfürsten Friedrich Augusts mit Maria Amalia Augusta, Prinzessin von Pfalz-Zweibrücken, mit Johann Gottlieb Naumanns *La clemenza di Tito* letztmalig eine Oper erklingen. Fortan wurde das kleine kurfürstliche Theater als Spielstätte für musiktheatralische Gattungen genutzt. Wenn sich die Hofkapelle jedoch in relativ kurzer Zeit wieder zu einem leistungsstarken Orchester entwickelte, dann vor allem dank der künstlerischen Kompetenz und des besonderen Organisationsgeschicks ihrer Kapellmeister Johann Gottlieb Naumann, Joseph Schuster und Franz Seydelmann. Die Musiker der Hofkapelle hatten weiterhin ihren dreifachen Dienst in der Oper, Kirche und Kammer zu versehen, wenngleich das Augusteische Zeitalter mit seinen prunkvollen Opernaufführungen unwiederbringlich vorüber war.

Nach 1763 begann sich mit dem Erstarken der bürgerlichen Richtung ein Situationswandel im Dresdner Musikleben abzuzeichnen. Nicht nur, dass das Bürgertum seine Forderungen nach eigenen musikalischen Gattungen und Organisationsformen stärker als zuvor artikulierte; in die Domäne des Höfischen selbst brachen neuartige soziale Agenzien ein: Zwar wurde die italienische Oper durch kurfürstliche Gelder subventioniert, ihr stand jedoch nunmehr ein Impresario vor, der – man mag an einen Geschäftsmann denken – neben dem Faktor der Repräsentation und Unterhaltung als nicht minder wichtig den der Rentabilität und des Gewinns seines Unternehmens zu beachten hatte. Der gutsituierte Bürger hatte Zutritt zu den Opernaufführungen, vornehmlich *opere buffe*. Fehlende Identifizierungs-

¹⁹ Geb. in Lützscha, 1715–1752 als Fagottist Mitglied der Hofkapelle in Dresden. Angaben nach Andreas Schreiber, *Von der Churfürstlichen Cantorey zur Sächsischen Staatskapelle Dresden. Ein biographisches Mitgliederverzeichnis 1548–2003*, Dresden 2003, S. 15.

²⁰ Vgl. Manfred Fechner, *Studien zur Dresdner Überlieferung von Instrumentalkonzerten deutscher Komponisten des 18. Jahrhunderts*, Laaber 1999 (= Dresdner Studien zur Musikwissenschaft; 2), S. 11.

²¹ Vgl. Ortrun Landmann, Abschnitt „1764–1815“, in: Art. „Dresden“, in: MGG2S, Bd. 2, Kassel, Stuttgart u. a. 1995, Sp. 1539.

möglichkeiten mit dem Bühnengeschehen mochte er durch das Erlebnis sängerischer Virtuosität und buffonesker Komik kompensieren.

Das höfische Konzert als primärer Aufführungsrahmen für Instrumentalmusik entzog sich zunehmend den Blicken der Öffentlichkeit und verlagerte sich in die Privatsphäre des Kurfürsten Friedrich Augusts III. Dass in den fürstlichen Gemächern ausgiebig musiziert wurde, daran kann kein Zweifel bestehen, wenngleich auswärtige Musiker nur selten Zutritt hatten, wie als prominentes Beispiel Mozarts Besuch in Dresden im April 1789 zeigt.²²

Dank der vom Hof geführten sog. „Berechnungen“ haben wir Kenntnis über die zwischen 1777 und 1810 erworbenen Musikalien. Somit sind ziemlich genaue Rückschlüsse auf das höfische Repertoire dieses Zeitraums in Dresden möglich. Während ältere Instrumentalwerke ausgesondert und als Bestandsgruppe der Kurfürstlichen Privatmusikaliensammlung archiviert wurden, war die Erwerbspolitik des Kurfürsten hinsichtlich der neu anzuschaffenden Instrumentalmusik durch Kriterien wie Modernität und Aktualität gekennzeichnet. War für die siebziger und frühen achtziger Jahre des 18. Jahrhunderts eine Orientierung auf den nord- und mitteldeutschen Komponistenkreis mit wesentlichen Kollektionen zu den Bachsöhnen Carl Philipp Emanuel und Johann Christian zu verzeichnen, so erfolgte seit den späten achtziger Jahren eine zunehmende Ausrichtung des Repertoires nach Süddeutschland und Wien. Neben Werken von Carl Ditters von Dittersdorf, Ernst Eichner, Franz Anton Hoffmeister, Ignaz Joseph Pleyel und Christoph Wagenseil etablierte sich in Dresden mehr und mehr das Schaffen Haydns und Mozarts und zwar in der für beide Klassiker typischen Gattungsvielfalt. Ein weiterer dominanter Repertoirebereich wurde in dieser Zeit aus Instrumentalkompositionen der böhmischen Musiker Franz Xaver Duschek, Jan Ladislaus Dussek, Adalbert Mathias Gyrowetz, Wenzel Pichl, Karl Stamitz und Johann Baptist Vanhal gespeist. Dazu zählten neben zahlreichen Sinfonien und Konzerten vor allem auch Kammermusik. Dass diese Werke häufig in Bearbeitungen für zwei Cembali überliefert sind²³, ist auf eine elbestädtische Besonderheit zurückzuführen: Die Vorliebe des Kurfürsten für Klaviermusik sowie seine enormen klavieristischen Fähigkeiten und Fertigkeiten.²⁴

²² Vgl. ebd., Sp. 1540. Zu Mozarts Dresden-Aufenthalt vgl. dies., „Eine Menge von Figaro und Don Juan – Mozart in der kurfürstlichen Residenz Dresden“, in: *Mozart in Kursachsen*, hrsg. von Brigitte Richter und Ursula Oehme, Leipzig 1991, S. 9–28. Mozart hatte seiner Frau Konstanze am 16. April 1789 u. a. geschrieben: „[...] – unter dem Essen kam die Nachricht, dass ich den folgenden Tag als Dienstag den 14ten Abends um halb 6 Uhr bey Hofe spielen sollte. – Das ist ganz was außerordentliches für hier; denn hier kommt man sonst sehr schwer zu gehör; und du weißt dass ich gar keinen Gedanken auf hier hatte. [...]“ Zitiert nach Mozart-Briefe, Bd. 4, Kassel u. a. 2005, S. 82.

²³ Bearbeitet wurden unterschiedlichste instrumentale Gattungen: Streichquartette und -quintette, Sinfonien, Konzerte u. a. Hinzu kamen noch Originalwerke für vierhändiges Klavierspiel, beispielsweise Franz Seydelmanns *Sechs Sonaten für zwei Personen auf einem Clavier*, Leipzig 1781 (diese Werke wurden übrigens in den „Berechnungen“ von 1781 angezeigt). Auf den Gesamtbestand von für zwei Cembali bearbeiteten Instrumentalwerken kann hier nicht näher eingegangen werden. Für den Gattungsbereich des Klavierkonzerts hat Annegret Rosenmüller, *Überlieferung* (wie Fußnote 44), Bd. 2: Quellenkatalog, S. 4 ff., den Nachweis erbracht, dass zahlreiche Werke der Gattung für zwei Cembali bearbeitet wurden. Zuständig hierfür waren Peter August und Christlieb Siegmund Binder, später auch Joseph Schuster. Ihre Aufgabe war es, das Notenmaterial (Partituren bzw. Stimmensätze) in zwei selbständige Klavierpartituren zu übertragen. Bezogen auf die Gattung des Klavierkonzerts wurde die erste Cembalostimme generell als „Cembalo 1:mo Concertato“, die zweite als „Cembalo II:do Ripieno“ bezeichnet. Was die Concertato-Stimme anbelangt, so war sie

Für den enormen Fundus an Musikalien, unter denen sich immer auch Werke böhmischer Komponisten befanden, gab es in Dresden außer dem kurfürstlichen Hof, zu dem auch die Konzerte der Kurfürstenwitwe Maria Antonia Walpurgis und der Prinzen Carl und Anton zählten, seit etwa 1770 vielfältige Aufführungsmöglichkeiten.²⁵ So unterhielten einige in der sächsischen Metropole ansässige Aristokraten eigene Kapellen bzw. beanspruchten für Musikdarbietungen die Dienste von Mitgliedern der Hofkapelle. Konzerte fanden beim russischen Botschafter Beloselsky und beim österreichischen Gesandten Graf Hartig statt. Kann davon ausgegangen werden, dass das Musizieren in aristokratischen Kreisen einen exklusiven Charakter besaß und vor einem ausgewählten und geladenen Publikum stattfand, so rechneten die wenigen, meist nur kurze Zeit bestehenden öffentlichen Konzertreihen²⁶ wohl vor allem mit einem bürgerlichen Publikum. Zu nennen ist 1776 ein wöchentliches Konzert „auf dem sog. Keller am Neumarkt unter Stadtmusico Frenzel“. Einzelne Konzerte wurden im Hotel de Pologne, Dresdens vornehmstem Hotel, von einem nicht näher bekannten Herrn Hesse veranstaltet. Hier fanden sich von 1775–1778 auswärtige Virtuosen mit Sängerinnen und Sängern der Schauspielertruppe Abel Seylers und Instrumentalisten der Hofkapelle zusammen. Professionelle Musiker und Laien musizierten gemeinsam im Winter 1778/79 beim Hausmarschall von Schöneberg. Naumann leitete die zwischen 1779 und 1782 regelmäßig donnerstags stattfindenden wöchentlichen Subskriptionskonzerte im Hause des Oberkuchenmeisters Bassemann, deren Anliegen es war, „alle neu hervorgehende[n] Werke der größern lebenden Tonkünstler“²⁷ aufzuführen. Diesen Konzerten folgte 1782 das „Große Concert“ auf Abonnementsbasis, „worinnen ein Teil der hiesigen Cammermusik und der Opernsänger unter des Kapellmeisters Schusters Direction sich hören ließ“.²⁸

Dass im Rahmen dieser unterschiedlichen Konzertformen Werke böhmischer Komponisten erklangen, kann als wahrscheinlich gelten, auch wenn Einzelnachweise, wie der folgende, eher die Ausnahme bilden. Eine regelmäßige Musikkritik, die ausführlich und zeitnah über Konzerte und ihre Programme berichtete, entwickelte sich in der Elbestadt erst im Laufe der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Dem englischen Musikgelehrten Charles Burney, der zu Beginn der 1770er Jahre eine Bildungsreise durch Europa unternahm und auch in Dresden weilte, verdanken wir die Beschreibung eines Konzerts beim englischen Gesandten Osborn, ausgeführt durch Carlo Besozzi „und eine Gesellschaft Musiker“²⁹. Während Burney die das Konzert eröffnende Sinfonie von Hasse nur der Vollständigkeit halber erwähnt³⁰, hebt er ausdrücklich hervor, dass der zweite Teil des Konzerts „mit einer

mit der jeweiligen Solostimme der Partitur bzw. des Stimmenmaterials identisch. Bei den Ritornellabschnitten wurde ein Klaviersatz aus den Stimmen der 1. Violine und den übrigen Instrumenten hergestellt.

²⁴ Vgl. Gerhard Poppe, Art. „Friedrich August III.“, in: MGG2P, Bd. 7, Kassel, Stuttgart u. a. 2002, Sp. 145.

²⁵ Vgl. die überblickshafte Darstellung in Landmann, Art. „Dresden“ (wie Fußnote 21), Sp. 1542.

²⁶ Nachweise ebd.

²⁷ GerberNTL, Art. „Neumann, Leopold“, Tl. 3, Leipzig 1813, Sp. 578; zit. nach Richard Engländer, *Johann Gottlieb Naumann als Opernkomponist (1741–1801). Mit neuen Beiträgen zur Musikgeschichte Dresdens*, Leipzig 1922; Reprint: Farnborough 1970, S.118.

²⁸ *Gothaischer Theater-Kalender 1785*, S. 90; zit. nach Engländer, *Naumann als Opernkomponist* (wie Fußnote 27), S. 117 f. (Fußnote 6).

²⁹ Charles Burney, *Tagebuch einer musikalischen Reise*, Leipzig 1975, S. 355.

³⁰ Ebd.

unvergleichlichen Sinfonie von Vanhal an[ging], die sein entflammter Geist in den glücklichen Augenblicken geboren hatte, da seine Vernunft weniger vermochte als sein Gefühl“.³¹

Zusammenfassend lässt sich feststellen: Wo immer Konzerte veranstaltet wurden, war die Mitwirkung von Hofkapellmusikern und deren Kapellmeistern gefragt.

Da das Musikleben in Dresden – anders als in Leipzig – bis weit ins 19. Jahrhundert hinein ein betont exklusives, privates Ambiente besaß, war ein durch eine regelmäßige Berichterstattung in der Presse vermitteltes öffentliches Meinungsbild nicht zwingend erforderlich. Somit sind wir hinsichtlich der gespielten Werke auf verstreute Aufführungsbelege in der Primärliteratur angewiesen.³² Es ist sehr wahrscheinlich, dass sich durch eine bisher noch nicht erfolgte systematische Auswertung Dresdner Tageszeitungen und Journale wie der *Dresdnischen Merkwürdigkeiten*, des *Magazins der Sächsischen Geschichte* und des *Dreßdnischen Wöchentlichen Frag- und Anzeigers* zahlreiche weitere Konzerte verifizieren lassen.³³ Schon eine sporadische Durchsicht dieses Materials fördert interessante Fakten und Meinungen zutage, auch in Hinblick auf in Dresden erklungene Werke böhmischer Komponisten. So heißt es in der Januar-Ausgabe des *Magazins der Sächsischen Geschichte* aus dem Jahre 1787: „Am 27ten [Januar] ward [...] von dem bekannten Herrn Thomas, ein Concert spirituel, wie ers nennt, von 38 Instrumentisten und 32 Sängern, bestehend aus 2 Symphonien, einem großen 4chörigen Sanctus, einer Kantate: der Abend von Matthison und Schmid, einem Concert von [Carl?] Stamitz und einem Heilig von [C. P. E.] Bach mit 2 Instrumentchören und 2 Sängerschören sehr glücklich aufgeführt.“³⁴ In der März-Ausgabe der gleichen Zeitung ist zu lesen: „Bey dieser Gelegenheit merk ich mit an, dass der berühmte Braccist [Carl] Stamitz schon seit einem Monate in Dresden sich aufhält, öffentlich zwar noch nicht hören lässt, aber doch bey Herz. Karl K.H. Graf Marcolini gespielt und am 13ten April bey Graf v. Knuth für die Noblesse ein Concert geben und dann seine Station in Kön. Preußischen Diensten antreten wird. Für seine Person spielt er zwar nur Bratsche und Viola d'Amour, setzt aber, wie bekannt, fast für alle Instrumente mit außerordentlicher Schönheit.“³⁵ Carl Stamitz befand sich auf einer Konzertreise durch verschiedene deutsche Städte, die ihn neben Dresden auch nach Halle, Nürnberg und Braunschweig führte. Der Böhme scheint sich in Dresden wohlgeföhlt zu haben. Noch im April ist er in der kurfürstlichen Residenz in einem Konzert zu hören: „Am 12ten April gab Herr Stamiz sein Concert bei Graf v. Knuth unentgeltlich, wobey die Chfl. Kapelle accompagnirte, Herr Besozzi ein Oboenconcert bließ, Herr Tricliir und Herr Stamitz aber ein Duet auf dem Cello und Bratsche spielten. Der Tenorist Herr Girolli sang einige Arien für Herr Hurka, der indeß krank worden

³¹ Ebd. S. 356.

³² Richard Engländer hat eine Vielzahl solcher Daten und Informationen zusammengetragen. Vgl. Engländer, *Naumann als Opernkomponist* (wie Fußnote 27), S. 63 f., 117 ff. und passim.

³³ Auch in einer anderen Hinsicht sind Tageszeitungen als musikhistorische Quelle nützlich. In ihrer Rubrik „Avertissements“ werden häufig Musikalien angezeigt, wie die folgende Nachricht über neu erschienene Kompositionen von Franz Benda und Leopold Koželuh verdeutlicht: „Dreßden, in der Hilscherschen Buchhandlung sind zu haben: [...] Trois Sonates pour le Clavecin avec l'Accompagnement d'une Fleute ou Violon composees par Fr. Benda, Oeuvre III. Tre Sonate per il Clavicembalo comp. dal Sige Leopoldo Kozeluchs Opera Imo e Ildo.“ *Dreßdnische Wöchentliche Frag- und Anzeigen*, Nr. VI, 6. Februar 1781, (S. 6).

³⁴ *Magazin der Sächsischen Geschichte* 1787, S. 59.

³⁵ Ebd., S. 187.

war. Es gefiel allgemein, daher gab er am 16ten im Hotel de Pologne eine musikalische Academie, wiederum mit Accompagnement der Kapelle, wo Herr Hurka 2 Arien sang, Herr Stamitz ein Concert auf der Bratsche und eine Sonate auf der Viole damour x. spielte. Die Zuhörer lobten besonders den Versaillischen Spatziergang wegen des vorkommenden Ungewitters und Parforcejagd. So viel ist ausgemacht Herr Stamitz ist Einer der größten Virtuosen auf seinen Instrumenten.³⁶ Und auch später erklingt seine Musik in Dresden, z. B. anlässlich einer Vesper am Pfingstsonntag in der Frauenkirche: „[...] Dann folgte eine 4fach obligate Symphonie oder richtiger ein Quartet, von Stamitz, welches die Herren Kapellisten Scholze auf der Geige, Hummel auf dem Horn, Schmid auf dem Fagott und Richter auf der Oboe ausführten.“³⁷ Wahrscheinlich handelte es sich bei dem gespielten Werk um die Symphonie concertante Es-Dur (KaiSc. 35). Am Ende des Jahres weilte ein anderer böhmischer Musiker in Dresden, wie die Dezember-Ausgabe des *Magazins der Sächsischen Geschichte* belegt: „Am 28ten [Dezember] gab Vincenz Maschek aus Prag, den man für den größten Flügelspieler Deutschlands hält, Concert bei Hessens, und seine Frau ließ sich dabei auf der Harmonica hören. Er erhielt allgemeinen Beifall, ihr Spiel aber fand man nicht sonderlich.“³⁸

Gemischte Programme mit einer bunten Abfolge von einzelnen Nummern, Sinfonie- und Konzertsätzen, Solostücken, aber auch Arien, Duetten und Chören aus Opern und Oratorien, scheinen auch in Dresden die Regel gewesen zu sein. Konnte bei einem wöchentlichen Turnus ein gewisser Einfluss auf die Konzertplangestaltung im Sinne eines ausgewogenen Verhältnisses von heimischen und auswärtigen Werken, von Bekanntem und Novitäten, von Vokalem und Instrumentalem usw. genommen werden, so zielten die Virtuosenkonzerte meist auswärtiger Musiker, unter ihnen immer wieder sog. Wunderkinder, nahezu ausschließlich auf die Präsentation von zirkensisch-akrobatischen Spielqualitäten ab.

7. Exkurs: Die „Berechnungen“ als Quelle für das höfische Musikrepertoire

Dank der erstmals Mitte Oktober 1777 einsetzenden halbjährlichen „Berechnungen“ von finanziellen Aufwendungen für die Hofmusik, seien es Notenkopien oder Buchbinderarbeiten, sind wir über einen Großteil der für den Hof angeschafften Musikalien ziemlich genau informiert. Richard Engländer hat als erster Musikforscher diese Quelle ausgewertet, die für unsere Kenntnis der Pflege der Instrumentalmusik in der sächsischen Residenz nach 1763 überaus wichtig ist.³⁹ Dabei handelt es sich vornehmlich um die Rechnungslegung für angefertigte Abschriften, um die Bestellung von Partituren oder Stimmen von Kompositionen auswärtiger Musiker, aber auch von Dresdner Komponisten, ferner um genaue Anweisungen an die Kopisten, etwa „unterschiedene Clavier-Musikalien, an Sonaten, Concer-

³⁶ Ebd., S. 254.

³⁷ Ebd., S. 318.

³⁸ Ebd., S. 750.

³⁹ Vgl. Richard Engländer, „Instrumentalmusik am sächsischen Hofe unter Friedrich August III. und ihr Repertoire“, in: *Die Dresdner Instrumentalmusik in der Zeit der Wiener Klassik*, Uppsala und Wiesbaden 1956, S. 26–36.

ten, Trios und Quatuors, theils in Partitur zu setzen theils auszuziehen“.⁴⁰ Mit der Beschaffung der Musikalien waren vor allem die beiden Hoforganisten Christlieb Siegmund Binder und Peter August, später auch Joseph Schuster und Cristoforo Babbi, betraut. Peter August betrifft der erste Eintrag vom Oktober 1777, der sich auf das Notenmaterial wohl mehrerer Jahre bezieht: „145 Thlr. für Kopieren sämtlicher an Ihro churfürstl. Durchl. abgereichten Musicalien an Trios, Quartetten, Quintetten, Concerten, Sinfonien, Sonaten mit Inbegriff derer von P. August untertänigst gelieferten Musicalien“.⁴¹ Immer wieder wurde ausdrücklich vermerkt, dass die Anschaffung „auf Befehl des Kurfürsten“ erfolgt sei. Richard Engländer konstatiert: „Vieles von dem, was hier von Instrumentalliteratur zitiert wird, wurde nur zur Ansicht, zur Durchsicht, zur Kenntnisnahme bestellt.“⁴² Der Kurfürst Friedrich August III. arbeitete mit Vorliebe Partituren am Klavier durch.⁴³ Häufig wurde für ihn ein spezielles vierhändiges Klavierarrangement eines Konzerts, einer Sinfonie oder eines Streichquartetts angefertigt.

Was die in den „Berechnungen“ erwähnten Werke böhmischer Musiker anbelangt, so fällt die Ausbeute besonders groß aus. Engländers Auflistung enthält Nachweise von zwölf böhmischen Komponisten: Georg Anton Benda, Franz Xaver Duschek, Joseph Abbé Gelinek, Adalbert Mathias Gyrowetz, Leopold Koželuh, Franz Krommer, Johann Baptist Georg Neruda, Wenzel Pichl, Anton Rosetti, Carl (?) Stamitz, Johann Baptist Vanhall und Paul Wranitzky. Diese Komponisten sind in repräsentativen Teilen ihres Schaffens vertreten, wobei aufgrund des musikalischen Interesses und der klavieristischen Fertigkeiten des Kurfürsten Friedrich Augusts III. Gattungen wie Klavierkonzerte, -sonaten, -trios und -variationen bevorzugt angeschafft wurden. Doch auch Sinfonien und Streichquartette fanden in den „Berechnungen“ Erwähnung. Für die Gattung des Klavierkonzerts hat Annegret Rosenmüller in den „Berechnungen“⁴⁴ folgende Werke von böhmischen Komponisten als Bestandsgruppe der Königlichen Privatmusikaliensammlung nachweisen können:

Tabelle 2

Benda, Georg Anton (1722–1795)

Klavierkonzert D-Dur, Mus. 3107-O-3 und Mus. 3107-O-8,1; Nachweis: Berechnungen 1779/80

Klavierkonzert G-Dur, Mus. 3107-O-2 und 3107-O-8,2; Nachweis: Berechnungen 1779/80

Duschek, Franz Xaver (1731–1799)

Klavierkonzert D-Dur, Mus. 3391-O-2; Nachweis: Berechnungen 1778

Klavierkonzert Es-Dur, Mus. 3391-O-1a; Nachweis: Berechnungen 1778

⁴⁰ Berechnung vom 25. Oktober 1787; Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Loc. 383, Vol. IX, 1787/88, Bl. 85 v.

⁴¹ Berechnung vom Oktober 1777; Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Loc. 910, Vol. V, 1777/78, Bl. 203 v.

⁴² Vgl. Engländer, *Die Dresdner Instrumentalmusik* (wie Fußnote 39), S. 28.

⁴³ Vgl. ebd., S. 29.

⁴⁴ Annegret Rosenmüller, *Die Überlieferung der Clavierkonzerte in der Königlichen Privatmusikaliensammlung zu Dresden im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts*, Bd. 2: Quellenkatalog, Phil. Diss. Dresden 1999, S. 23, 41 f., 63 f., 93 f., 96.

Koželuch, Leopold (1747–1818)

Klavierkonzert G-Dur, Mus. 3540-O-5; Nachweis: Berechnungen 1791/92 (oder 1794/95)

Klavierkonzert D-Dur, Mus. 3540-O-6a, Nachweis: Berechnungen 1798

Steffan, Joseph Anton (1726–1797)

Klavierkonzert G-Dur, Mus. 3256-O-3,2; Nachweis: Berechnungen 1778/79

Klavierkonzert D-Dur, Mus. 3256-O-3,1; Nachweis: Berechnungen 1778/79

Klavierkonzert F-Dur, Mus. 3256-O-3,3; Nachweis: Berechnungen 1778/79

Vanhal, Johann Baptist (1739–1813)

Klavierkonzert A-Dur, Mus. 3417-O-1a; Nachweis: Berechnungen 1798

Die „Berechnungen“ enthalten des Weiteren Buchbinderbelege. Die für den Kurfürsten und sein familiäres Umfeld eingebundenen Erstdrucke wurden in vorzüglicher Ausstattung, d. h. mit Goldschnitt und Ledereinband versehen, in die Königliche Privatmusikaliensammlung aufgenommen. Die nicht für den Hof bestimmten Partiturdrukke hingegen waren mit einfachem mamorierten Pappereinband ungleich schlichter gehalten.

Die Frage, ob auswärtige Musikalien ohne größeren Zeitverzug in die sächsische Residenzstadt gelangten, um dem steten Novitätenhunger des Hofes Rechnung zu tragen, muss in unserem Zusammenhang unbeantwortet bleiben. Um ein Beispiel zu nennen: Die 1780 gedruckten vier Orchester-sinfonien von Carl Philipp Emanuel Bach wurden bereits in der „Berechnung“ vom 21. Oktober des gleichen Jahres angezeigt.⁴⁵

Einschränkend kann jedoch festgestellt werden, dass das höfische Repertoire weit umfangreicher war, als es die in den „Berechnungen“ nachgewiesenen Musikalien vermuten lassen. Es gab auch andere Möglichkeiten des Erwerbs von Musikdrucken, z. B. mittels Subskription und Pränumeration. Auf diesem Weg kamen die sechs Sammlungen „für Kenner und Liebhaber“ von Carl Philipp Emanuel Bach, von diesem im Selbstverlag herausgegeben, über seine Dresdner Kollekteure Johann Caspar Horn und später Christoph Transchel in die Elbmetropole.⁴⁶

Eine sozialgeschichtliche Interpretation der „Berechnungen“ kann hier nicht einmal andeutungsweise geleistet werden. Aus den vielfältigen Angaben zu den namentlich bekannten Kopisten und Buchbindern des Dresdner Hofes, zur Höhe ihrer Vergütung, bezogen auf ein konkretes Quantum Musikalien, aber auch zu notwendig gewordenen Transporten und Reparaturen von Instrumenten lassen sich interessante Einblicke in die höfische Besoldungspraxis gewinnen, gerade auch hinsichtlich bestimmter Berufsschichten: Notist, Buchbinder, Klavierstimmer, Instrumentenbauer. Solche Aspekte wurden von der Dresdner Musikhistoriographie bisher eher am Rande wahrgenommen.

⁴⁵ Berechnung vom 21. Oktober 1780; Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Loc. 910, Vol. VI, 1778/80, Bl. 290 r.

⁴⁶ Vgl. Hans-Günter Ottenberg, „Wer waren Carl Philipp Emanuel Bachs Dresdner Pränumeranten? Überlegungen zur sozialen Schichtung des elbestädtischen Musikpublikums“, in: ‚*Critica musica*‘. *Studien zum 17. und 18. Jahrhundert. Festschrift Hans Joachim Marx zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Nicole Ristow, Wolfgang Sandberger und Dorothea Schröder, Stuttgart und Weimar 2001, S. 233–245.

8. Franz Xaver Duschek, Konzert Es-Dur für Cembalo und Orchester

Franz Xaver Duschek galt seit den 1760er Jahren als einer der angesehensten Klavierlehrer Prags.⁴⁷ Die nachmals als Musiker und Komponisten bekannt gewordenen Vincenz Maschek und Leopold Koželuh waren seine Schüler. Für Duscheks Renommee spricht, dass er in den adeligen Familien Waldstein, Fürstenberg u. a. unterrichtete und von diesen sehr gut bezahlt wurde, was ihm eine weitgehende finanzielle Unabhängigkeit und die Position als freischaffender Künstler in Prag ermöglichte. Nicht zuletzt durch diese Kontakte übte Duschek als Pädagoge, Komponist und Klavierspieler auf das damalige Prager Musikleben einen entscheidenden Einfluss aus.

Dass Duschek auch nebenberuflichen Musikalienhandel betrieb, zeigt das Beispiel Carl Philipp Emanuel Bach. So unterstützte er als Prager Kollekteur des zweiten Bachsohnes dessen Pränumerationsgeschäfte.⁴⁸ Von 1779–1787 kümmerte er sich um Werbung, Bezahlung und Vertrieb von Bachs sechs Sammlungen „für Kenner und Liebhaber“. Insgesamt wurden 49 Exemplare von Prager Pränumeranten bezogen, eine stattliche Anzahl von verkauften Notendruckten, die Duschek auch kommerzielles Geschick bescheinigen. Inwieweit die Klaviermusik Carl Philipp Emanuel Bachs den Komponisten Duschek beeinflusst hat, kann hier nicht untersucht werden.

Duscheks Klavierspiel wurde außerordentlich geschätzt. Nach einem Urteil in Gottfried Johann Dlabacž' *Allgemeinem historischen Künstler-Lexikon für Böhmen* war er „einer der ersten, die das Leichte und Angenehme im Klavierspielen eingeführt haben“.⁴⁹ Johann Friedrich Reichardt zufolge hatte Duschek „außerdem, daß er C. Ph. E. Bachsche Sachen sehr gut ausführet, auch noch eine besondere, zierliche und brillante Spielart für sich“.⁵⁰

In der Musikabteilung der SLUB Dresden werden drei Klavierkonzerte in C-Dur, D-Dur und Es-Dur von Franz Xaver Duschek aufbewahrt.⁵¹ Zwei von ihnen liegen als Fassungen für zwei Cembali in der Handschrift des Dresdner Hofnotisten Johann Gottlieb Haußstädler vor.⁵² Wie diese Konzerte ins höfische Repertoire gelangt sind, lässt sich nicht mit Bestimmtheit sagen. Da sämtliche Kon-

⁴⁷ Vgl. Tomislav Volek, Art. „Duschek, Franz Xaver“, in: MGG2P, Bd. 5, Kassel, Stuttgart u. a. 2001, Sp. 1706–1708.

⁴⁸ Vgl. die Angaben in den Pränumerantenverzeichnissen von Carl Philipp Emanuel Bachs Notendruckten, wiedergegeben in: *Carl Philipp Emanuel Bach. Briefe und Dokumente. Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. von Ernst Suchalla, Bd. 2, Göttingen 1994 (= Veröffentlichung der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften Hamburg; 80), S. 1473, 1494, 1496, 1509, 1517 und S. 1520.

⁴⁹ DLABACŽ, Bd. 1, Sp. 341.

⁵⁰ Johann Friedrich Reichardt, *Briefe eines aufmerksamen Reisenden, die Musik betreffend*, Bd. 1, Frankfurt am Main und Leipzig 1774, S. 115 f.

⁵¹ D-DI, Mus. 3391-0-1 bis 3.

⁵² D-DI, Mus. 3391-0-1a und 2a. Eine genaue Beschreibung der Quellen erfolgt durch A. Rosenmüller, *Überlieferung* (wie Fußnote 44), S. 41 f. Die Autorin gibt eine diplomatische Titelerfassung, Angaben zu den Schreibern und zum verwendeten Papier und Wasserzeichen; ferner Nachweise in zeitgenössischen Katalogen, u. a. Breitkopf-Kataloge, „Berechnungen“, Quellenwerken. Beide Kopien sind in den „Berechnungen“ von 1778, Loc. 910, Vol. VI, fol. 78r, nachweisbar.

zerte jedoch im Breitkopf-Katalog von 1773⁵³ angezeigt sind, könnte eine Beschaffung im Auftrag des Hofes aus Leipzig erfolgt sein. Duschek war in Dresden, speziell am Dresdner Hof, kein Unbekannter, denn neben seinen Klavierkonzerten fanden auch Klaviersonaten und -variationen Eingang in das höfische Repertoire. Modernität und Gattungsvielfalt in Duscheks überliefertem klaviermusikalischem Oeuvre dürften der Aufmerksamkeit des Kurfürsten nicht entgangen sein.

In dem wohl um 1773 entstandenen Konzert Es-Dur⁵⁴ ist die frühere vielgliedrige Ritornellform mit drei und mehr Soli zugunsten einer dreiteiligen Anlage aufgegeben. Der hier erreichte formale Zustand kann somit als eine Zwischenstufe der Gattungsentwicklung auf dem Wege vom älteren Ritornellsatz zum modernen klassischen Sonatenkonzertsatz betrachtet werden. Drei Tuttiblöcke umrahmen zwei Soloabschnitte. Im eröffnenden Orchesterabschnitt (T. 1–25) des ersten Allegros exponiert Duschek ein prägnantes Hauptthema, dessen Triolen-Motivik vor allem für den weiteren Satzverlauf bestimmend und auch vom Solo-Klavier aufgegriffen und verarbeitet wird. Duschek löst die rhythmisch intrikate Faktur des Themas in gleichmäßige lebhaft Sechzehntelpassagen auf und verleiht dem Satz so sinfonische Verve. Ein im Piano erklingender Seitengedanke im auch noch in den 1770er Jahren beliebten lombardischen Rhythmus gebietet dem ausgelassenen Treiben kurzzeitig Einhalt, ehe betont figurative Wendungen den passionierten Ton des Anfangs wieder aufgreifen. Zwischen dem Eröffnungstutti und dem ersten Soloabschnitt bestehen thematische Analogien. Der Solist vermag hier alle Register damaliger klavieristischer Techniken zu ziehen: ungestüme Skalenläufe, Dreiklangsbrechungen, Triolen- und Sextolenfiguren, die zeitüblich durch sog. „Brillenbässe“ oder Albertibässe begleitet werden. Der Klaviersatz erweist sich stets als transparent und elegant und trägt so dem Anspruch dieser Musik, virtuose Unterhaltungskunst zu sein, Rechnung. Die Anlage der Soli lässt eine schlüssige Dramaturgie der Affekterregung und -stillung erkennen: Zur Mitte des Soloteils hin wird eine Klimax angesteuert, in der sich der Komponist zur Intensivierung des Affekts „freischweifender“ motivischer Passagen (Sextolen!) sowie aufwärts gerichteter Akkordbrechungen (verminderte Dreiklänge!) bedient. Die Bewegung staut sich in einer Generalpause. Die notwendig werdende Beruhigung des Affekts erfolgt durch aufgelockertes, von Albertibässen begleitetes Motivspiel. Hinsichtlich der in Duscheks Konzert ausgebildeten Klavieridiomatik hat sich in diesem Satz bereits der Übergang vom Cembalo- zum Fortepianostil vollzogen, auch wenn – eine Dresdner Spezialität – am Hofe des Kurfürsten noch lange am Cembalo als Soloinstrument festgehalten wurde.

Das Zeitmaß Adagio und die Vortragsbezeichnung „cantabile“ prägen den ausdrucksvollen Mittelsatz. Sein Thema mit seinem in engen Intervallen geformten Melodieverlauf betont die gesangliche Linie. Seufzerhafte motivische Wendungen sind insbesondere für die Melodieabschlüsse kennzeichnend. Während sich das sequenzierende Tutti-Thema mit seinem abwärts gerichteten melodischen Bewegungszug schmucklos in Szene setzt, reichert Duschek die Solo-Thematik, die ihre strukturelle Verwandtschaft mit dem Hauptthema des Satzes nicht verleugnen kann (und will), mit filigra-

⁵³ Vgl. A. Rosenmüller, *Überlieferung* (wie Fußnote 44), S. 38.

⁵⁴ D-DI, Mus. 3391-O-1; eine moderne Notenedition dieses Konzerts liegt bisher nicht vor.

nen motivischen Wendungen an. Das trillerverzierte punktierte Anfangsmotiv fungiert gleichsam als Initialimpuls für die weitere melodische Ausgestaltung des Satzes, der sich zu einer eindringlichen expressiven Szene ausweitet. Auch hier herrscht eine Zieldramaturgie vor, d. h. Duschek verwendet in den Soloabschnitten zu 11 bzw. 13 Tönen zusammengefasste „bizarre“ Vierundsechzigstelpassagen, die eine Intensivierung des Ausdrucks bewirken. Hierauf folgt durch Rückgriff auf das motivischen Material des Anfangs eine schrittweise Beruhigung des musikalischen Geschehens, wobei die fallende Sexte noch einmal den kantablen Gestus des Satzes unterstreicht.

Das Schluss-Allegro betont seinen tänzerischen Charakter. Weitgehend auf lebhaftes Achtelmotivik gestellt und seine Begleittextur geschickt paraphrasierend, unterstreicht es ein weiteres Mal die spielerische Eleganz dieser Musik. Die enormen klaviertechnischen Anforderungen an den Solisten klassifizieren Duscheks Es-Dur-Konzert als Virtuosenkonzert. Gemeinsam mit den Klavierkonzerten von Georg Anton Benda, Leopold Koželuch, Joseph Anton Steffan und Johann Baptist Vanhal verkörpert es einen maßgeblichen Bereich der höfischen Musikliteratur in Dresden nach 1770 und wurde wohl auch vom Kurfürsten seiner spielerischen und musikalischen Qualitäten wegen geschätzt.

9. Fazit und Ausblick

Böhmische Musik und Musiker waren im gesamten 18. Jahrhundert am kurfürstlichen Hof in Dresden präsent. Sie stellten, wie wir sehen konnten, sowohl unter Friedrich August II. wie auch unter Friedrich August III. einen bedeutenden Repertoireschwerpunkt innerhalb der Hofmusik dar, der überwiegend aus „Importen“, zu einem geringen Teil – verwiesen sei auf Zelenka und Neruda – jedoch auch aus Werken von in Dresden ansässigen böhmischen Komponisten gespeist wurde. Die Ausbildung eines solchen spezifischen Repertoires entspricht einer generellen musikkulturellen Tendenz in dem von uns untersuchten Zeitraum: die Migration von Musikern aus Böhmen und ihre Integration in zahlreiche europäische Hofkapellen und Musikinstitutionen. Damit verbunden war ein sich europaweit entfaltender Musikalientransfer, mit dem nicht nur unzählige Werke, sondern auch – von uns nur angedeutet – stilistische Innovationen und Einflüsse in die Orte ihrer Bestimmung gelangten. Die Frage, ob sich denn in diesen Werken ein spezifisches böhmisches Idiom, eine „couleur locale“, ausgebildet hat, wird von der neueren Forschung eher zurückhaltend beantwortet.⁵⁵ Immerhin kristallisiert sich auch in Dresden vor und nach 1763 das Solokonzert als eine „Leitgattung“ böhmischer Instrumentalmusik heraus. Sein höchst virtuoser und unterhaltsamer Anspruch resultieren nicht zuletzt aus der bei böhmischen Musikern ausgeprägten Personalunion von Komponist und Instrumentalist. Nach vorsichtigen Schätzungen befinden sich heute weit über einhundert Solokonzerte böhmischer Komponisten

⁵⁵ Vgl. Jiří Fukac, „Böhmische Länder und Mannheim im Netzwerk von ‚Musiktrassen‘ (Versuch der Deutung einer komplizierten Wechselbeziehung)“, in: *Untersuchungen zu Musikbeziehungen zwischen Mannheim, Böhmen und Mähren im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert*, hrsg. von Christine Heyter-Rauland und Christoph-Hellmut Mahling, Mainz, London u. a. 1993 (= Beiträge zur Mittelrheinischen Musikgeschichte; 31), S. 29 ff.

(darunter allein 27 Klavierkonzerte in 42 Quellen nach 1763⁵⁶) im Musikalienbestand der SLUB Dresden.

Die vielgerühmten Spielqualitäten der Dresdner Hofkapelle basieren zu einem nicht geringen Teil auf der Tatsache, dass im Laufe ihrer Geschichte immer wieder böhmische Musiker⁵⁷ diesem Klangkörper angehörten. Die Position der Hornisten war in der Regel mit Musikern aus Böhmen besetzt, beginnend mit Johann Adalbert Fischer⁵⁸, über die Hampels⁵⁹, Schindlers⁶⁰, die Haudecks⁶¹ bis ins 19. Jahrhundert hinein. Die Reihe böhmischer Kapellmitglieder setzt sich bis in unsere Tage fort, wie die Namen Neruda⁶², Anton Plunder⁶³, Alexander Richter⁶⁴, Johann Ackermann⁶⁵, Heinrich und Bruno Knauer⁶⁶ und – gegenwärtig in der Sächsischen Staatskapelle Dresden tätig – Günter Klier⁶⁷ beweisen. Inwieweit hier spezifische Spielqualitäten und -techniken von Generation zu Generation, vom Lehrer auf den Schüler, übertragen wurden, ist noch nicht einmal in Ansätzen untersucht worden. Aufgrund fehlender biographischer Forschungen kann nicht einmal mit Sicherheit gesagt werden, welche Musiker, die einst in der Kapelle gewirkt haben, aus Böhmen stammen. Hier dürften künftig noch etliche Namen den bereits bekannten hinzugefügt werden. Über das „böhmische Element“ im Dresdner höfischen Musikleben des 18. Jahrhunderts in einem ersten Problemaufriss informiert zu haben, war Anliegen dieser Studie.

⁵⁶ Vgl. A. Rosenmüller, *Überlieferung* (wie Fußnote 44), Bd. 2, S. 19–24, 41 f., 63 f., 83 f., 93–96.

⁵⁷ Mitgliederverzeichnisse der Hofkapelle und Künstlerviten bieten K. Bauer, „*Böhmische Hornisten*“ (wie Fußnote 4) und A. Schreiber, *Von der churfürstlichen Cantorey* (wie Fußnote 19).

⁵⁸ Geb. 1677 in Preßnitz/Böhmen, 1710–1723 als Hornist Mitglied der Hofkapelle.

⁵⁹ Anton Joseph Hampel, geb. um 1694, gest. 1771, 1737–1771 als Hornist Mitglied der Hofkapelle; Johann Michael (jun.) Hampel, geb. 1732, gest. 1793 Dresden, 1769–1793 als Hornist Mitglied der Hofkapelle.

⁶⁰ Schindler, geb. in Preßnitz/Böhmen, 1723–1734 als Hornist Mitglied der Hofkapelle; Andreas Schindler, geb. in Preßnitz/Böhmen, 1723–1737 als Hornist Mitglied der Hofkapelle.

⁶¹ Carl Haudeck, geb. 1721 in Dobrzych/Böhmen, gest. 1802 in Dresden, 1747–1802 als Hornist Mitglied der Hofkapelle; Carl Joseph Haudeck, gest. 1832, 1786–1827 als Hornist Mitglied der Hofkapelle.

⁶² Johann Baptist Georg Neruda, geb. um 1707 in Rositz/Böhmen, gest. 1780 in Dresden, 1750–1772 als Violinist Mitglied der Hofkapelle; Ludwig Neruda, gest. 1792, 1764–1797 als Violinist Mitglied der Hofkapelle; Anton Friedrich Neruda, gest. 1797, 1773–1797 als Violinist Mitglied der Hofkapelle.

⁶³ Geb. 1829 in Groß-Nutschnitz bei Leitmeritz, gest. 1893, 1851–1890 als Flötist Mitglied der Hofkapelle.

⁶⁴ Geb. 1833 in Johnsdorf/Böhmen, gest. 1902, 1857–1897 als Bratscher Mitglied der Hofkapelle.

⁶⁵ Geb. 1836 in Nöhmischn-Leipa, gest. 1918, 1856–1897 als Violinist Mitglied der Hofkapelle.

⁶⁶ Heinrich Knauer, geb. 1879 in Reichenberg, gest. 1947 in Dresden, 1908–1945 als Pauker Mitglied der Hofkapelle; Bruno Knauer, geb. 1910 in Reichenberg, gest. 1977 in Dresden, 1933–1976 als Violinist Mitglied der Sächsischen Staatskapelle Dresden.

⁶⁷ Geb. 1941 in Graslitz/Böhmen, seit 1975 als Fagottist Mitglied der Sächsischen Staatskapelle Dresden.

Der Prager Komponist Vinzenz Maschek (1755–1831) und Sachsen

Vinzenz Maschek, in der Matrikel als Venceslaus Vincentius Machek eingetragen, wurde als Sohn der Familie des Lehrers Thomas Machek in Zvíkovec in Böhmen geboren. Er selbst signierte mit Vinzenz (oder Vincenzo) Maschek, weshalb ich seinen Namen in dieser Form benutze. Seine musikalische Ausbildung erhielt er in Prag bei J. N. Seger und F. X. Duschek. Hier heiratete er 1781 seine Schülerin Marie [Johanna] Nepomucena Prauschin [Prauß] (1764–1808), eine Virtuosin auf der Glasharmonika. Die Eheleute Maschek konzertierten zusammen auf dem Fortepiano und der Glasharmonika. Von ihren sechzehn Kindern waren die Söhne Kaspar (1794–1873) und Albin (1804–1878) ausgezeichnete Musiker. Als Komponist für weltliche und geistliche Musik, Virtuose auf dem Klavier und Glasharmonika, gefragter Lehrer des Klavierspiels, Kapellmeister, Chorregent, Musikalienhändler, Gerichtssachverständiger im Fachbereich Musikalien für ganz Prag, Mitglied der Prager Gesellschaft Tonkünstler-Sozietät und Ehrenmitglied des Wiener Kirchenmusikvereins von St. Anna war Vinzenz Maschek zweifellos einer der hervorragenden Persönlichkeiten des Prager Musiklebens an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhunderts. Der Komponist und Sänger Alois Jelen nennt ihn 1829 in der Zeitschrift *Iris* als einen bereits mehr als ein halbes Jahrhundert in Europa geschätzten Komponisten.¹

Gegenwärtig registriere ich über 400 seiner Werke, die vor allem dank zeitgenössischer Abschriften erhalten geblieben sind, einige wenige Autographen und zeitgenössische Notendrucke in Bibliotheken, Archiven, Museen und Kirchenchören in der Tschechischen Republik, der Slowakei, in Deutschland, Österreich, der Schweiz, in Ungarn, Italien, Kroatien, Slowenien, Polen, Belgien, Großbritannien, Schweden, den USA. Auch die Musikverleger und Musikalienhändler Immanuel Breitkopf oder Johann Traeg verzeichneten seine Werke in ihren Katalogen. Einige seiner Kompositionen sind in Augsburg, Braunschweig, Leipzig und Paris im Druck erschienen. Als Klavier- und Harmonikavirtuose konzertierte er allein oder gemeinsam mit seiner Frau Johanna in Prag, zweimal in Wien (1786, 1791), in einigen deutschen Städten und Kopenhagen (1787). 1802 richtet Maschek in seiner Wohnung auf der Prager Kleinseite in der Pfarrstraße Nr. 155 (1805 unnummeriert in 178) „*Ein Kunstkabinett*“ ein.² Zwischen 1798–1803 besuchten berühmte Musiker die Eheleute Maschek unter dieser Adresse, darunter der Komponist Johann Anton Hoffmeister (1754–1812), der Komponist und Musiktheoretiker Georg Joseph Vogler (1749–1814), der berühmte Waldhornist und Komponist böhmischer Herkunft Johann Stich – Punto (1746–1803) oder der berühmte Musikhistori-

¹ Karel Hulka, *Slasti a strasti staršího skladatele českého (Wohl und Leiden eines älteren böhmischen Komponisten)*, Dalibor 1913, Jhg. 35, Nr. 25, S. 175.

² *Schematismus für das Königreich Böhmen. VI. Abtheilung. Studien 1802*, S. VI. 89; 1803, S. VI. 75; 1804, S. VI. 78: „*Einige Bibliotheken, Kunst = Münz = und Naturalien – Sammlungen und Künstler in und bei Prag[...] Maschek, (bei Hrn. Vinzenz) Regens Chori an der St. Niklauspfarrikirche: Ein Kunstkabinett*“.

ker und Theoretiker Johann Nikolaus Forkel (1749–1818). Zu den Besuchern bei den Mascheks gehörte 1801 auch Georg Friedrich Treitschke (1776–1842), der gebürtige Leipziger und spätere Autor der letzten Librettoversion zu Beethovens Oper *Fidelio*. Ein wichtiger Beleg über die bedeutsamen Besucher im Hause Maschek sind die Stammbücher seiner Tochter Vincenzie Maschek (1782–1849)³ und deren späteren Ehemanns Ernst Proch (1778–1856).⁴ Mit dem Stammbuch von Vincenzie Maschek befasst sich Dr. Alena Jakubcová in der Studie *Astre brilliant favorable aux amans. Zápisky v památníku Vincenzie Maschek (Eintragungen im Tagebuch von Vincenzie Maschek)*.⁵ Die Häufigkeit der Eintragungen in den Stammbüchern lassen auf eine gewisse Regelmäßigkeit dieser Treffen schließen. Es hat den Anschein, als habe das Ehepaar Maschek bereits um 1800 etwas betrieben, was in der Biedermeierzeit als Musiksalon bekannt war. Diese Künstlertreffen beeinflussten die älteste Tochter des Paares Maschek, die junge Musikerin und Poetin Vincenzie und deren Verlobten Ernst Proch. Das Ehepaar Proch veranstaltete einige Jahre später ebenfalls eigene Musiksalons.

Nach dem jetzigen Kenntnisstand zum Leben des Prager Komponisten Vinzenz Maschek weiß man, dass er die meisten Kontakte mit Sachsen und mit bedeutenden Persönlichkeiten hatte, die entweder aus Sachsen kamen oder dort tätig waren. Diese Kontakte waren unterschiedlicher Art, beruflich wie privat.

Die bisher älteste Bindung an Sachsen belegt der thematische Incipit-Katalog des Leipziger Musikalienhändlers und Musikverlegers Immanuel Breitkopf. Das Notenincipit des heute unbekanntes Klavierkonzerts, das im vierzehnten Supplement dieses Katalogs aus dem Jahre 1781 genannt wird, ist die älteste Aufzeichnung über Mascheks Klavierkonzert.⁶ Auch in den folgenden zwei Supplementen von 1782–1787 finden sich Incipits von Mascheks Orchester- und Kammerkompositionen.⁷

Zu etwa der gleichen Zeit bot sich den Zuhörern in einigen sächsischen Städten die Möglichkeit, Maschek als Klaviervirtuosen kennenzulernen. Nach Angaben von Gottfried Johann Dlabacž sollte er in Dresden, Halle und Leipzig aufgetreten sein: „Hierauf besuchte er die berühmten Städte Deutschlands mit dem böhmischen Kavalier Grafen von Wrtyby, und ließ sich zu Berlin, Dresden, Halle, Leipzig, Hamburg, so wie auch später zu Kopenhagen mit vielem Beifalle hören.“⁸ Dlabacž gibt zwar nicht an, wann Maschek diese Tournee hatte, mit Hilfe einiger Zeitzeugen kann man jedoch den Versuch unternehmen, die Daten zu ermitteln. Wie aus den Einreichungsprotokollen des Böhmisches Guberniums und dessen Index hervorgeht, hat Maschek bei diesem Amt 1787 zwei Reisepassanträge

³ Vincenzie Maschek, *Stammbuch mit Eintragungen von 1798–1843*. (Praha, Památník národního písemnictví, ohne Signatur).

⁴ Ernst Proch, *Stammbuch mit Eintragungen von 1800–1811*. (Praha, Památník národního písemnictví, ohne Signatur).

⁵ Alena Jakubcová, *Astre brilliant favorable aux amans: zápisky v památníku Vincenzie Maschkové z let 1789–1847*, in *Miscellanea theatraia*. Praha 2005, S. 267–276.

⁶ Breitkopf-Catalog (1762-1787), S. 754.

⁷ Ebd., S. 761, 763, 764, 844, 847, 863, 871.

⁸ Gottfried Johann Dlabacž, Art. „Maschek Vinzenz“, in: DLABACŽ, Bd. 2, S. 267.

für Dänemark⁹ gestellt. Zunächst am 21. Mai für sich selbst¹⁰ und seine Ehefrau¹¹, kurz darauf am 16. Juni noch für ihren Bediensteten Martin Schröpf,¹² damals Student und Geiger.¹³ Auf die Reisepassanträge der Prager Musiker verwies bereits Dozent Tomislav Volek in der Studie *Konzertleben in Prag in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts (Koncertní život Prahy v druhé polovině 18. století)*.¹⁴ Am 14. September 1787 fand die Musikakademie von Vinzenz Maschek in Kopenhagen statt.¹⁵ Seine Frau Johanna spielte hier die Glasharmonika.¹⁶ Die Prager zeitgenössische periodische Presse druckte die Nachricht, dass Vinzenz Maschek am 13. Oktober 1787 eine Musikakademie in Hamburg veranstaltet habe, bei der er auch auf der Glasharmonika¹⁷ spielte. Bei dieser Gelegenheit hat wahrscheinlich Carl Philipp Emanuel Bach den Besuch der Eheleute Maschek erwartet und sich hierüber in seinem Brief an Immanuel Breitkopf geäußert: „Ich erwarte H. u. Mme. Maschek in kurzem auf der Rückreise.“¹⁸ Ernst Ludwig Gerber berichtete, dass Maschek 1788 in Berlin auf dem Klavier gespielt habe.¹⁹

⁹ Mascheks Anträge selbst blieben nicht erhalten. Auch die Akte zu den Anträgen von Vinzenz Maschek an den Stadtrat zur Ausstellung des Passes nach Dänemark für Martin Schröpf, den der Stadtrat am 26. Juni 1787 an das Gubernium übergeben hat, ist nicht erhalten. Nationalarchiv Prag, Fonds České gubernium, Index zum Einreichungsprotokoll Inv. Nr. 1187 (*Index // über die Einreichungs- // Protokolle // pro anno // 1787 // M bis P*); Einreichungsprotokoll Inv. Nr. 37.

¹⁰ Nationalarchiv Prag, Fonds Böhmisches Gubernium, Index zum Einreichungsprotokoll Inv. Nr. 1187 (*Index // über die Einreichungs // Protokolle // für anno // 1787 // M bis P*); Einreichungsprotokoll, Inv. Nr. 35 (Einreichungsprotokoll).

¹¹ „Dem Ton Künstler Winzenz Maschek // begehenden Pass nach Denemarck samt // seiner Gemahlin reisten zu können einzu- // händigen“ (Archiv der Hauptstadt Prag MHMP I. Hauptregistratur 1784–1920, Inv.-Nr. 8 *Einreichungsprotokoll / Protocolum exhibitorum / 1787*, Einreichnummer 3371, 8.6.1787). Einen weiteren Beweis, dass V. Maschek mit Ehefrau reiste, liefert die Akte des Prager Magistrats Sign. XIV/86 aus dem Jahre 1787 (Archiv der Hauptstadt Prag MHMP I. Hauptregistratur 1784–1920).

¹² Nationalarchiv Prag, Fonds Böhmisches Gubernium, Index zum Einreichungsprotokoll Inv. Nr. 1187 (*Index // über die Einreichungs // Protokolle // für anno // 1787 // M bis P*); Einreichungsprotokoll, Inv. Nr. 36.

¹³ Sohn von Vít und Walburga Schröpf, geboren in Valdorf [Waldorff], getauft 24.10.1762 in der St.-Barbora-Kirche in Železná [Eisendorf]. Staatliches Gebietsarchiv in Plzeň, Fonds Matrikelsammlung Plzeň, Matrikel Pfarre Železná [Eisendorf], Sign. 2. (mf. SM 583), 1733–1764, P. 223. In der Akte, die Mascheks Antrag zum Pass behandelt, wird Martin Schröpf als Bediensteter, Geiger, lediger Student von kleiner Statur, geb. in Eisendorf im Kreis Klatovy beschrieben (Archiv der Hauptstadt Prag – Fonds Magistrat der Hauptstadt Prag I. /MHMP I./, Hauptregistratur 1784–1920, Akte Sign. XIV/86 aus dem Jahre 1787).

¹⁴ Tomislav Volek, *Koncertní život Prahy v druhé polovině 18. století* (Konzertleben in Prag in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts), in: *Miscellanea musicologica* 6., Praha 1958, S. 39–74.

¹⁵ Jarmila Gabrielová, *Čeští hudebníci a česká hudba v Dánsku do druhé světové války* (Tschechische Musiker und tschechische Musik in Dänemark vor dem zweiten Weltkrieg), in: *Opus musicum* 27, N. I. Brno 1995, S. 40.

¹⁶ Thomas Overskou, *Den danske Skueplads, i dens Historie, fra de første Spor af danske Skuespil indtil vor Tid*. [København] 1860, S. 335.

¹⁷ *K. k. priv. prager Oberpostamtszeitung*. 20.10.1787, Nr. 84. S. 665 f.; weiter auch Carl Friedrich Cramer, *Magazin der Musik*, Hamburg 1788, S. 243; Josef Sittard, *Geschichte des Musik- und Konzertwesens in Hamburg vom 14. Jahrhundert bis auf die Gegenwart*, Altona und Leipzig 1980, S. 183.

¹⁸ Carl Philipp Emanuel Bach an Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, Hamburg 8.9.1787 (Hessische Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt). Vgl. auch Carl Philipp Emanuel Bach, *Briefe und Dokumente kritische Gesamtausgabe*, hrsg. von Ernst Suchalla. Göttingen 1994. Bd. 2, S. 1226.

¹⁹ Ernst Ludwig Gerber, Art. „Maschek“, in: GerberATL, Erster Theil A–M, Leipzig 1790; Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, 1790, Bd. MAS 896. Mascheks Aufenthalt in Berlin 1788 belegt mit größter Wahrscheinlichkeit auch die Angabe auf dem Titelblatt der handschriftlichen Musikalie: „*Allegretto. / con / Variazioni / Clarinetto principale in B. / Flauto o Oboi / Clarinetto in B. / 2 Corni in B. / et / Fagotto. / di Maschek / Berlin.*“, (A-Wn, Sign. Mus. HS. 5855). Zum gleichen Thema komponierte Maschek von 1785–1787 Variationen für Cemb., 2 V. und Bass (vgl. Breitkopf-Catalog [1762–1787], S. 871). Es ist deshalb sehr wahrscheinlich, dass Maschek den oben genannten Variationenzyklus mit konzertanter Klarinette 1788 in Berlin komponieren konnte.

Nachweislich schon in der zweiten Januarhälfte 1788 waren die Eheleute zurück in Prag. Am 24. Januar 1788 ersucht nämlich Maschek den Prager Magistrat um die Rückerstattung der Kaution von 150 Gulden für den Pass für Martin Schröpf.²⁰ Dank erhalten gebliebener Quellen des Prager Magistrats und des Böhmisches Guberniums ist auch bekannt, dass der Stadtrat dem Böhmisches Gubernium am 4.2.1788 Mascheks Rückkehr aus dem Ausland mitteilt.²¹ Aus diesen Informationen lässt sich schließen, dass Maschek seine Konzertreise in der zweiten Hälfte von 1787 und Anfang des Folgejahres 1788 über Sachsen realisierte.

1791 gab Maschek auf eigene Kosten einen Band seiner Lieder zu Texten der bekannten Schauspielerin und Dichterin Sophie Albrecht heraus.²² Auf dem Praenumerantenverzeichnis dieses Drucks steht auch der Dresdner Kapellmeister Joseph Schuster (1748–1812).²³ Sophie Albrecht und deren Poesie lernte Maschek offenbar zu einer Zeit kennen, als sie Schauspielerin in Bondinis Dresdner deutscher Schauspielgesellschaft war, die damals in Prag gastierte. Für Bondini schuf Maschek mehrere Kompositionen. Mitte der 80er Jahre des 18. Jahrhunderts komponierte er für die im Nostiz-Theater wirkende sog. Zweite Bondini – Theatergesellschaft die Ballettmusiken *Das Kosakenlager oder der verunglückte Stutzer*, *Die Nachtmusik oder Der Spaziergang in der Allee* und *Der Judentändelmarkt*. Die Zusammenarbeit Mascheks mit dem Regisseur der Zweiten Bondini-Gesellschaft Karl Friedrich Zimdar (1755–1792)²⁴ bezeugt Zimdars Lobgedicht auf Vinzenz Maschek mit dem Titel *Die Freude des Lebens. Ein Rondeau für Klavier*, Maschek gewidmet und 1785 in der Zeitschrift *Das Pragerblättchen*²⁵ veröffentlicht.

Maschek vertonte auch Texte des berühmten aus Sachsen gebürtigen August Gottlieb Meißner (1753–1807). Meißner war von 1785–1804 Professor der *schönen Wissenschaften* an der Universität in Prag. Von 1793–1797 gab er zusammen mit Freunden in Prag und Leipzig die Zeitschrift *Apollo*²⁶

²⁰ „*Vinzenz Maschek bittet um Ausfolgung des von // den Bradatshishen Hause über alda erlegte // Ein Hundert Fünfzig gul. in Originali ausgestel- // ten und als Caution für den Martin Schröpf. // erlegten Depositions Schein*“ (Archiv der Hauptstadt Prag, MHMP I. Hauptregistratur 1784–1920, Einreichnummer 619, 24.1.1788).

²¹ Archiv der Hauptstadt Prag, MHMP I. Hauptregistratur 1784–1920, Haupt-Index 1788, Inv. Nr. 1819; *Einreichungsprotokoll / Protocolum exhibitorum / 1788*, Inv. Nr. 9; Akte Sign. I/44. Nationalarchiv Prag, Fonds Böhmisches Gubernium, Index zum Einreichungsprotokoll, Inv. Nr. 1187 (*Index // über die Einreichungs // Protokolle // pro anno // 1788 // M bis O*); Einreichungsprotokoll Inv. Nr. 44.

²² „*Sophiens Albrecht Gedichte*“, s. Paul Nettel, Prager Lieder aus der Mozart-Zeit, in: *Mozart Jahrbuch 1953*, Salzburg 1954, S. 116–121. Johanna Sophie Dorothea Albrecht (geb. Baumer) geb. 17.11.1757 in Erfurt – gest. 16.11.1840 in Hamburg im Spital St. Georg. Tochter von Prof. med. Paul Baumer (gest. 1771); verh. 1772 Johann Friedrich Ernst Albrecht (1752–1814), Schauspielerin, Freundin von Schiller, Werke: Sophie Albrecht, *Gedichte und Schauspiele*, Erfurt, 1781; dies., *Anthologie. Aus den Poesien von Sophie Albrecht*. Erwählt und hrsg. v. Friedrich Clemens. Altona 1841; vgl. Helga Meise, *Die Unschuld und die Schrift: Deutsche Frauenromane im 18. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 1992.

²³ „*H. Schuster, Kapellmeister, in Dresden*“ Joseph Schuster (1748–1812), deutscher Operndichter und Dirigent; s. Dieter Härtwig, Art. „Schuster“, in: *NGroveD* (2001), Bd. 22. London 2002, S. 823-825.

²⁴ Adolf Scherl, „Karl Friedrich Zimdar“, in: Alena Jakubcová, et al. *Česká divadelní encyklopedie. Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století* (Tschechische Theaterencyklopädie. Älteres Theater in böhmischen Ländern bis Ende des 18. Jahrhunderts), Praha 2007, S. 680 f.

²⁵ Jiří Mikuláš, *Kozácký tábor na Starém Městě pražském L.P. 1785. Divadelní revue*. 2002, roč. 13, č. 3, S. 86–99; Jiří Mikuláš, „Maschek Vinzenz“, in: Alena Jakubcová, et al. *Česká divadelní*, S. 364-367.

²⁶ Helena Lorencová, *Pražská léta Augusta Gottlieba Meissnera* (Die Prager Jahre von August Gottlieb Meißner), in: *Časopis Apollo. Eine Monatsschrift*, hrsg. von August G. Meißner, Prag–Leipzig 1793; vgl. Zdeněk

heraus. Im Frühjahr 1793 erscheint als Anhang dieser Zeitschrift der Druck von Mascheks Vertonung von Meißners Gedicht *Sommerabend*.²⁷ Anlässlich des Besuchs des Erzherzogs Karl in Prag im Herbst 1796 vertonte Maschek im Auftrag der Böhmisches Stände Meißners Kantatentext *Böhmens Dankgefühl*. Die Kantate wurde im Nostiz-Theater („Nationaltheater“) am 18. November²⁸ und am 2. Dezember 1796²⁹ aufgeführt. Ein Jahr später komponierte er eine weitere Kantate zu Meißners Text *Klagen und Trost* für Gesang, Glasharmonika und weitere nicht näher bestimmte Instrumente. Diese Trauerkantate, die im ehrenden Gedenken an den Mäzen der Kunst und Wissenschaft, den österreichischen Gesandten in Sachsen und Vorsitzenden der *Königlichen Böhmisches Gesellschaft der Wissenschaften*, Graf Franz de Paul Anton Hartig (1758–1797)³⁰ vertont war, wurde am 15. Dezember 1797³¹ in Prag aufgeführt. Maschek vertonte noch einmal einen Text von Meißner. Das ist die Kantate *Hymne an die Gottheit*, die Josepha Duschek in ihrer Musikakademie sang.³² Meißner war mit Gattin Johanna, Tochter des sächsischen Hofrats Ernst Gotthelf Becker, Mascheks Gast, wie deren Eintragungen im Stammbuch von Vincenzie Maschek bezeugen. Meißners Eintrag ist vom 13. Mai 1798. Seine Frau Johanna machte am 24. August 1798 einen weiteren Eintrag. Vincenzie Maschek schrieb für Meißner das Lobgedicht „An Herrn Professor Meißner“. Das Gedicht erschien mit ihren weiteren Gedichten „Lenzbeginn“ und „Mein Abend auf dem Lande“ 1800 in der Sammlung *Die erste Lese unserer Jugendblüthen*.³³

Im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts knüpfte Maschek Kontakte zu den bedeutenden, in Leipzig wirkenden Musikverlagen Breitkopf & Härtel und Hoffmeister & Kühnel. Lässt man die Kompositionen außer Acht, die der Komponist in Prag auf eigene Kosten verlegt hat, sind bei Breitkopf & Härtel die meisten Werke Mascheks erschienen. Bei Breitkopf & Härtel sind insgesamt acht Werke von Vincenz Maschek gedruckt worden. Zuerst im Jahre 1802 *Concertino für Klavier für vier Hände mit Begleitung durch Blasharmonie*.³⁴ Aus der gleichen Zeit datiert der Druck der *Sonate für Klavier vierhändig*, eine Bearbeitung des genannten *Concertino für Klavier für vier Hände*. 1803 gibt die Firma Breitkopf & Härtel den Klavierauszug der Trauerkantate *Schwermuth! Holde Schwermuth. Klage und Trost an Freundes Grab* heraus. Für dieses Werk erschien eine Rezension in der Zeitschrift

Hojda, Roman Prah, *Mezi časy – Kultura a umění v českých zemích kolem roku 1800: Sborník příspěvků z 19. ročníku symposií k problematice 19. století*. Plzeň 1999, S. 88–97.

²⁷ Vincenz Maschek, *Der Sommer=Abend* [Mikuláš XXIX:10], *Apollo. Eine Monatsschrift*. Bd. 1, Notenbeilage (Text von Meißners Gedicht auf S. 318–320.).

²⁸ *Prager Neue Zeitung*. 21.11.1796, N. 94. S. 1113. *K. k. priv. prager Oberpostamtszeitung*. 22.11.1796, N. 94. Autografe Partitur und Abschrift des kompletten Aufführungsmaterials der Kantate in A-Wn, Sign. Mus. HS. 10191, Mus. HS. 10192. Den Klavierauszug gab der Komponist auf eigene Kosten 1797 in Prag heraus.

²⁹ *Prager Neue Zeitung*, 2.12.1796, Nr. 97, S. 1157; *K. k. priv. prager Oberpostamtszeitung*, 6.12.1796, Nr. 98.

³⁰ Petr Mašek, *Modrá krev, Minulost a přítomnost 445 šlechtických rodů v českých zemích* (Blaues Blut, Vergangenheit und Gegenwart 445 Adelsfamilien in Böhmisches Ländern), Praha 1999, S. 96 f.

³¹ *Prager Neue Zeitung* 18.12.1797. Nr. 101. Meißners Kantatentext wurde in der Zeitschrift *Apollo* veröffentlicht: A. G. Meißner, *Klage und Trost an Freundes Grabe*, in: *Apollo. Eine Monatsschrift*, hrsg. August G. Meißner, Prag–Leipzig 1797, S. 159–164.

³² AmZ, 19.3.1800, Jhg. II, Nr. 25, Sp. 440.

³³ *Die erste Lese unserer Jugendblüthen*, J. J. Jary, F. S. Kandelfinger (ed.), [Prag] 1800.

³⁴ AmZ (Intelligenz-Blatt), October 1802, Nr. 11.

Allgemeine musikalische Zeitung.³⁵ Neben diesen umfangreichen Kompositionen veröffentlichte dieser Verlag auch vier Reihen deutscher Tänze für Fortepiano. Für drei von ihnen schienen lobende Rezensionen in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*.³⁶

Zur gleichen Zeit hat Vinzenz Maschek Kontakte zum Verlag Hoffmeister & Kühnel, wovon etwa dreißig Briefe von Vinzenz Maschek zeugen, die an diesen Verlag gerichtet waren und jetzt im Sächsischen Staatsarchiv in Leipzig aufbewahrt werden.³⁷ Auszüge aus diesen Briefen zitiert Karen Lehmann in ihrem Buch (ursprünglich Doktorarbeit an der Technischen Universität, Dresden) *Die Anfänge einer Bach-Gesamtausgabe: Editionen der Klavierwerke durch Hoffmeister und Kühnel (Bureau de Musique) und C. F. Peters in Leipzig 1801–1865: Ein Beitrag zur Wirkungsgeschichte J. S. Bachs*.³⁸ Vinzenz Maschek suchte im Mai 1801 in Prag Praenumeranten für die Gesamtausgabe des Klavierwerks von Johann Sebastian Bach. Am 19. Mai 1801 schreibt er: „[...] Auf Bachsche Werke sende Ihnen aufs neue 2 Praenumeranten nemlich: 1 Expl. Herrn Tomaschek und Herrn Sekretair Joh: Thadäuß Schild 1 Expl.“ Maschek war auch einer der Prager Praenumeranten. Er bestellte sich zwei Exemplare, eins für den eigenen Bedarf und das zweite für sein Geschäft. Im Verlag Hoffmeister und Kühnel erschien der Druck von Mascheks *Sonate für Klavier und Violine*.³⁹

Der private Kontakt von Vinzenz Maschek zu einem berühmten in Sachsen wirkenden Musiker im Mai 1801 ist belegt. Am 16. Mai 1801 wurde den Mascheks die Tochter Thekla Georgia Amalia Antonia geboren.⁴⁰ Einer der Paten bei deren Taufe in der St. Niklauspfarrkirche auf der Prager Kleinseite ist der Komponist und Dresdner Kapellmeister Johann Gottlieb Naumann (1741–1801). Naumann hielt sich damals in Prag auf und dirigierte am 13. Mai 1801 im Saal „*U Vusínů*“ („*im Wusinsinischen Saale*“) seine Kantate *Vaterunser*.⁴¹ Weitere Paten waren die Koloratursopranistin Thekla Batka geb. Podleská (1764–1852)⁴², der Musiktheoretiker und Komponist Georg Joseph Vogler (1749–1814)⁴³ und der Komponist Anton Wranciczky (1761–1820).⁴⁴

³⁵ AmZ, 12.10.1803. Jhg. VI, Nr. 2, Sp. 27 f.

³⁶ AmZ, 22.12.1802, Jhg. V, Nr. 13, Sp 221 (*XVI deutsche Tänze für das Pianoforte*), AmZ, 21.9.1803, Jhg. V, Nr. 52, Sp. 861 f. (*Ländlerische Tänze für das Pianoforte und Deutsche Tänze für das Pianoforte*).

³⁷ Briefe Mascheks an Kühnel im Sächsischen Staatsarchiv Leipzig (D-LEsta), Sign. Musikverlag C. F. Peters Nr. 1805 (Filmsign. 5520) und Nr. 2588 (Filmsign. 5537).

³⁸ Karen Lehmann, *Die Anfänge einer Bach-Gesamtausgabe. Editionen der Klavierwerke durch Hoffmeister und Kühnel (Bureau de Musique) und C. F. Peters in Leipzig 1801–1865. Ein Beitrag zur Wirkungsgeschichte J. S. Bachs*, Hildesheim 2004.

³⁹ RISM, Bd. 5, Kassel u. a. 1975. [M 1194].

⁴⁰ Archiv der Hauptstadt Prag, Matrikelfonds, MIK 13, vgl. auch E. Trola *Sešli se hudebníci. Smetana*. Jhg. XXXVI., Nr. 3, 1943. S. 39–41.

⁴¹ Vgl. Gottfried Johann Dlabacž, Art. „Naumann, Johann Gottlieb“, in: DLABACŽ, Bd. 2, S. 367; Dieter Härtwig, Laurie H. Ongley, Art. „Johann Gottlieb Naumann“, in: NGroveD (2001), Bd. 17, London 2002, S. 710–712.

⁴² Thekla Batka, geb. Podleská (1764–1852), tschechische Koloratursopranistin und Gesangspädagogin. Schülerin J. A. Hillers in Leipzig, auf dessen Empfehlung Sängerin und Gesangspädagogin beim Herzog Kuronský in Zahán. Seit 1815 in Prag als Gesanglehrerin. In ihrem Nachlass (jetzt bei Okresní archiv Beroun aufbewahrt) fanden sich einige von Mascheks Kompositionen; Bohumír Štědroň, „Podleská Tekla“ in: *Československý hudební slovník osob a institucí*, Bd. 2, Praha, 1965, S. 327 f.

⁴³ Georg Joseph Vogler (1749–1814), berühmter deutscher Musiktheoretiker, Organist, Pianist und Komponist, wirkte im Schuljahr 1801–1802 als außerordentlicher Professor für „*Tonwissenschaft*“ an der Philosophischen Fakultät der K. k. Karlo-Ferdinand-Universität in Prag. In Prag führte er auch sein Orchestrion auf und

Die oben genannten Bindungen des Prager Komponisten Vinzenz Maschek zu Sachsen sind ein weiterer Beweis der reichen künstlerischen Kontakte Prags bzw. ganz Böhmens zu Sachsen im 18. und Anfang des 19. Jahrhundert.

konzertierte an der Orgel in St. Nikolaus auf der Kleinseite, die sich entsprechend einrichten ließ. Mit Voglers Prager Zeit und dessen Vortragstätigkeit befasst sich auch Jitka Ludvová, *Abbé Vogler a Praha* (Abbé Vogler und Prag), *Hudební věda*, 1982, Jhg. 19, Nr. 2. S. 99–122; vgl. auch Margaret Grave, Art. „Vogler, Georg Joseph“ [Abbé Vogler], in: *NGroveD* (2001), Bd. 26, London 2002, S. 863 – 868.

⁴⁴ Anton Wraniczky (1761–1820) gebürtig aus Nová Říše Mähren, Komponist und Geiger. Von 1797–1807 Kapellmeisters beim Orchester des Prinzen J. F. Maximilian Lobkowitz in einigen seiner tschechischen Sitze in Roudnice, Bílina oder Jezeř; vgl. Milan Poštolka, Roger Hickman, Art. „Wranitzky“, in: *NGroveD* (2001), Bd. 27, London 2002, S. 574 f.

Undine Wagner, Chemnitz

Böhmen – Polen – Sachsen – Preußen.

Franz Benda und seine Beziehungen zu Mitgliedern der Dresdner Hofkapelle

Wer mit der Biographie von Franz (František) Benda (1709–1786) vertraut ist und sich mit den Besetzungslisten der Dresdner Hofkapelle im 18. Jahrhundert auskennt, wird sich angesichts des Tagungsthemas wohl die Frage stellen, ob es zur Problematik Musiker-Migration und Musik-Transfer zwischen Böhmen und Sachsen nicht treffendere Beispiele gibt als ausgerechnet Franz Benda. Zweifellos. Doch innerhalb des regen und intensiven musikkulturellen Austauschs im Europa des 18. Jahrhunderts dürfte Franz Bendas Leben und Wirken für zwei Phänomene signifikant sein:

1. Die meisten Musiker, die die böhmischen Länder verließen – egal, aus welchen Gründen und unter welchen Umständen – fanden erst nach längerer Suche bzw. nach mehrmaligem Ortswechsel ihre endgültige Wirkungsstätte.

2. Die in Mittel- und Norddeutschland wirkenden Musiker im 18. Jahrhundert pflegten intensive Kontakte untereinander, wobei gerade die Dresdner Hofkapelle aufgrund ihrer hohen Qualität nicht nur als wichtiger Anziehungspunkt fungierte, sondern durch ihre Mitglieder und natürlich auch durch ehemalige Kapellmitglieder auf Schüler, befreundete Musikerkollegen und Gastmusiker ausstrahlte.

Zunächst seien einige Bemerkungen zur Musiker-Migration vorangestellt:

Musiker aus den böhmischen Ländern etablierten sich vor allem im 18. Jahrhundert in nahezu ganz Europa. Von den Musikern, die Böhmen verließen, gingen die meisten in andere Teile des Habsburger Kaiserreichs, wobei die österreichischen Kernländer und insbesondere die Stadt Wien als Hauptanziehungspunkt bevorzugt wurden. Die zweitgrößte Anzahl von böhmischen Musikern ließ sich in Nord- und Mitteldeutschland nieder, mit den Hauptzentren Dresden sowie Potsdam und Berlin. An dritter Stelle in der Häufigkeit stehen Süd- und Westdeutschland, z. B. die Kapellen in Mannheim, Köln, Mainz und Oettingen-Wallerstein. Als weitere neue Wirkungsstätten böhmischer und mährischer Musiker folgen Russland (vor allem St. Petersburg) sowie die Ukraine und dann mit weitaus geringeren Anteilen Polen, Frankreich, Italien, England, Schweden, Belgien und Spanien. Einige wenige böhmische Musiker verschlug es auch in außereuropäische Länder.

Aus der sozialökonomischen und politischen Situation der böhmischen Länder ergaben sich Voraussetzungen, die ein Abwandern von Musikern begünstigten. Verschiedene Faktoren, die dabei eine Rolle spielten, seien im Folgenden – in aller hier notwendigen Verknappung – zusammengefasst:

Feudale Unterdrückung der Untertanen sowie erschwerte Bedingungen durch Kriegswirren führten zu einer generell schlechten Lage der Bevölkerung, so dass viele den besten Ausweg darin sahen, das Land zu verlassen.

Seit der Schlacht am Weißen Berg erfolgte seitens der Habsburger nicht nur eine immer stärker wirkende Zentralisierungspolitik, sondern auch eine gewaltsame Rekatholisierung Böhmens und eine damit verbundene, bis zum Toleranzedikt 1781 währende religiöse Unterdrückung. Es gilt allerdings zu bedenken, dass dieser besonders für die Exulantenbewegung im 17. Jahrhundert wesentliche religiöse Aspekt wohl für die wenigsten Musiker des 18. Jahrhunderts Anlass zur Migration war; denn ein großer Teil der Musiker begab sich in Gebiete, wo ebenfalls die katholische Konfession herrschte (ich komme im Zusammenhang mit Franz Benda später auf diese Problematik zurück).

Infolge der Zentralisierungspolitik der Habsburger verlor Prag seinen königlichen Herrscher-sitz – Residenzstadt war Wien, wohin sich auch ein großer Teil des Adels wandte. Prag verfügte demzufolge weder über eine Hofoper noch über ein Hoforchester; damit fehlte Böhmen ein wichtiges, mit den Residenzstädten anderer Länder vergleichbares Zentrum weltlicher Musikpflege.

In Böhmen bestand eine Disproportion zwischen einer hohen Zahl begabter und gut ausgebildeter Musiker und einer unzureichenden Menge an lukrativen Anstellungsmöglichkeiten. So blieb den meisten Musikern nur eine unrentable Stellung als Kantor, Regens chori oder/und Organist. Die sozialen Bedingungen der beim Adel zugleich als Bedienstete angestellten Musiker waren im Allgemeinen ebenfalls nicht sehr günstig, und auch viele Ordensmusiker blieben künstlerisch unbefriedigt. Dazu kam, dass infolge der Josefinischen Reformmaßnahmen die finanziellen Mittel und damit die Stellenkapazität sowohl der Musik ausübenden Orden als auch der Adelskapellen, deren Bedeutung größtenteils schon nach 1740 zu sinken begann, stark eingeschränkt wurden.

Im Laufe der Zeit gingen viele Musiker nach Prag, das bald von Musikern überfüllt war und zunehmend schlechtere Verdienstmöglichkeiten bot. Da das Bürgertum in Böhmen im 18. Jahrhundert noch nicht sehr stark entwickelt war, setzte ein bürgerlicher Musikbetrieb erst später ein als in den meisten anderen Ländern Mittel- und Westeuropas. Noch bis in das 19. Jahrhundert hinein blieb der Adel Hauptmäzen des Musiklebens, und die Kirchen, Klöster und Ordenskonvente spielten auch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts noch eine dominierende Rolle sowohl für die Musikausbildung als auch für die Musikpflege.

Zu weiteren Faktoren, die eine Auswanderung aus Böhmen nach sich zogen, gehörten ebenso Studien- oder Konzertreisen und die Verlockung, im Ausland zu bleiben, wie die Anwerbung und Vermittlung böhmischer Musiker durch Musikagenten österreichischer oder ausländischer Adliger. Außerdem trugen bekanntschaftliche und familiäre Verbindungen durch bereits außerhalb Böhmens wirkende Musiker dazu bei, dass Landsleute hinterher zogen. Eine nicht zu unterschätzende Rolle innerhalb dieser Prozesse spielt das subjektive Empfinden der Musiker, das vor allem mit der Musikentwicklung selbst eng verbunden ist. Das heißt: Wenn auch die Gesamtsituation der böhmischen Musikkultur, deren Ursachen letztlich in den sozialökonomischen, politischen und ethnischen Verhältnis-

sen zu suchen sind, einen Weggang zahlreicher Musiker potentiell begünstigte, so müssen das nicht die Hauptgründe für den jeweiligen konkreten Einzelfall gewesen sein. Gerade die begabtesten Musiker verspürten in Böhmen nicht nur soziale, sondern vor allem künstlerische Unzufriedenheit, ihr Weggang aus den böhmischen Ländern resultiert nicht zuletzt aus ihrem Streben nach interpretatorischer und kompositorischer Selbstverwirklichung. Man sollte in diesem Zusammenhang auch nicht vergessen, dass gerade im 18. Jahrhundert nicht nur innerhalb der österreichischen Länder, sondern insgesamt in Europa ein reger Kulturaustausch bestand, und dass viele Musiker ihre Wirkungsstätten wechselten, um neue Anregungen und Betätigungsmöglichkeiten zu erhalten – sei es innerhalb der Landesgrenzen oder über diese hinaus, sei es vorübergehend oder auf Dauer.¹

Zu den bedeutendsten böhmischen Komponisten und Instrumentalisten des 18. Jahrhunderts, die außerhalb der böhmischen Länder nach einer angemessenen Anstellung suchten und hierbei schließlich Erfolg hatten, gehört Franz Benda.² Er wurde am 22. November 1709 in Staré Benatky (Alt-Benatek, heute Benatky nad Jizerou, etwa 30 km östlich von Prag) geboren. Sein Vater war Vorsteher der Leineweberzunft und betätigte sich regelmäßig als Musiker in der Kirche und im Gasthaus. Bendas Mutter entstammte der bekannten böhmischen Musikerfamilie Brixi. Erste musikalische Unterweisung erhielt Benda von seinem Vater und von dem Kantor Alexius an der Stadtschule in Nové Benatky. Durch Vermittlung von Šimon Brixi wurde der neunjährige Benda 1718 Diskantist am Benediktinerkloster der St. Nikolaikirche in Prag. Zugleich besuchte er die Jesuitenschule. 1720 kam Benda zum ersten Mal nach Dresden. Ein Student namens Georg Prokop Roscher war im Auftrag der Dresdner Jesuiten nach Prag gekommen, um für die Dresdner katholische Kirche den besten Sopranisten aus Prag als Kapellknaben zu engagieren – die Wahl fiel auf Benda, der sich schließlich überreden ließ, mit Roscher nach Dresden zu fliehen. Moritz Fürstenau kommentierte über 140 Jahre später diesen Vorgang wie folgt: „Wie schwer es übrigens auch damals gewesen sein mag, gute Discantisten und Altisten katholischer Religion zu bekommen, geht aus den Vorgängen mit Franz Benda [...] hervor [...]. Derselbe befand sich 1718 als Sopranist bei den Benedictinern an der St. Nicolaikirche in Prag und wurde seiner schönen hohen Stimme wegen 1719 [! recte: 1720] förmlich nach Dresden entführt.“³

Die Dresdner Jesuiten hatten 1717 ein Haus angemietet, und die im Bericht aus demselben Jahr in der *Historia Missionis Societatis Jesu Dresdae ab anno 1708* geschilderten Zustände galten sicher auch noch für Bendas Dresdner Zeit: „In dem besagten Wohnhaus [...] leben zusammen mit uns

¹ Ausführlicher dazu s.: Undine Wagner, Art. „Musiker-Migration“, in: *Lexikon zur deutschen Musikkultur. Böhmen, Mähren, Sudetenschlesien*, hrsg. vom Sudetendeutschen Musikinstitut, München 2000, Bd. 2, Sp. 1809–1828.

² Zu Franz (František) Benda siehe neben den Artikeln in einschlägigen Lexika und Enzyklopädiën insb. Franz Lorenz, *Die Musikerfamilie Benda. I: Franz Benda und seine Nachkommen*, Berlin 1967 (mit Neudruck der von Benda 1763 geschriebenen Autobiographie, S. 138–158, im Folgenden zitiert als F. Benda, AB, 1763); Undine Wagner, *Das Wirken böhmischer Musiker im Raum Berlin/Potsdam. Ein Beitrag zum Problem der sogenannten böhmischen Musiker-Emigration im 18. Jahrhundert*, Diss. Halle 1988 (maschr.), die Teilkapitel 3.1.2.1, S. 42–55 und 4.1.1, S. 110–124, (weiterhin Wagner, Diss.).

³ FÜRSTENAU 1862, S. 38.

[also den Jesuiten] 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 [also die lutherischen Gottesdienste].“⁴

Benda bildete sich im Violin- und Violaspiel sowie im Gesang weiter. In seiner Autobiographie gibt er an: „In Dresden, wo die Capell Knaben unter sich Concerte hielten, spielte ich die Viola. Zugleich übte ich mich auf der Violine und spielte die damahligen Vivaldischen Concerte Auswendig.“⁵

In jener Zeit hatte er die Möglichkeit, das Musikleben einer großen Residenz mitzuerleben und ausgezeichnete Musiker kennen zu lernen. Besonders wichtig wurde für ihn Johann Georg Pisendel (1687–1755), der ab 1711 Erster Violinist in der Dresdner Hofkapelle war.⁶ Zwar gehörte Benda nicht zu Pisendels Schülern, doch gewann er in ihm einen Freund auf Lebenszeit, dem er wertvolle musikalische Anregungen und mehrfache Unterstützung verdankte. Benda blieb bis 1723 in Dresden.⁷ Dann kehrte der vom Heimweh geplagte Knabe nach Hause zurück, was allerdings mit einigen Verzögerungen und Schwierigkeiten verbunden war: „Hier [in Dresden] war ich ohnegefahr anderthalb Jahr [!], da ich in die Schweizer Krankheit [Heimweh] Verfiel, ich Meldete Mein Verlang Meinen Eltern. Sie schickten einen unserer Verwandten der ein pferd Ritte, und eines für Mich mit brachte, worauff ich nach Hause reiten sollte. Da aber eben damahls der Seel. Capellmeister Heinichen ein Neues Regina Coeli componirt hatte, welches ich in Gegenwart der Königl. Herrschafft singen musste und die Festtage einfielen, so schickte Mann Meinen Abholer wieder zurück und bezahlte Seine gehabte Unkosten. Meine Krankheit Nahm aber immer mehr und Mehr zu, und da Mann mich nicht entlassen wollte, so fuhr ich Mit einem böhmischen Schiffer heimlich davon, und Schlieff die Nacht auff den Kahn nahe bey Pyrna [Pirna].

Als ich des Morgens erwachte, so stunden zwey Mir Nachgeschickte Männer vor mir, die mich wieder nach Dresden Mit Sich Nahmen. Die Vorhergehende Kalte nacht aber verursachte, dass ich die Stimme Verlohr, und da sich selbige nicht wieder einfinden wollte, so wurden mir meiner Entlassung we-

⁴ Zit. nach Wolfgang Horn, *Die Dresdner Hofkirchenmusik 1720 – 1745. Studien zu ihren Voraussetzungen und ihrem Repertoire*, Kassel u. a. und Stuttgart 1987, S. 37 (dort auch der lateinische Originaltext). Erwähnt sei, dass die Dresdner Jesuiten von den Jesuiten der böhmischen Ordensprovinzen unterstützt wurden, wobei das Kapellknabeninstitut ein wichtiges Bindeglied zwischen Dresden und den böhmischen Ländern darstellte. Vgl. dazu Zdeňka Pilková, *Böhmische Musiker am Dresdner Hof zur Zeit Zelenkas*, in: *Zelenka-Studien I*, S. 55–64.

⁵ F. Benda, *AB*, 1763, S. 141. Bendas eigenwillige, orthographisch und grammatisch unkorrekte Schreibweise wird in den Zitaten beibehalten, auch wenn insbesondere die falsche oder fehlende Interpunktion sowie seine willkürliche Groß- und Kleinschreibung das Lesen erschwert.

⁶ Zu Pisendel vgl. Kai Köpp, *Johann Georg Pisendel (1687–1755) und die Anfänge der neuzeitlichen Orchesterleitung*, Tutzing 2004.

⁷ Dass Benda – wie in seiner Autobiographie und bei anderen Autoren angegeben – ungefähr anderthalb Jahre in Dresden blieb, kann nicht stimmen (s. die folgenden Ausführungen).

gen weiter Keine Schwierigkeiten mehr gemacht, die bisshärigen Liebkosungen verwandelten sich in eine arth von Verachtung. Ich begab mich also zu meinen Eltern.“⁸

Die von Benda geschilderten Ereignisse fielen in das Frühjahr 1723, wie die Einträge im *Diarium Missionis Societatis Jesu Dresdae ab anno 1710* bezeugen. Unter dem Jahr 1723 heißt es dort am 27. März (der 28. 3. war Ostersonntag): „Te Deum laudamus et Regina coeli produxit Dominus Heiningen tubis et tympanis applaudentibus“ und am 5. Mai: „Hodie a nobis abivit Franciscus Benda altista, qui nulla ratione hic manere voluit.“⁹

Die Folgejahre verbrachte Benda teils in seinem Heimatort, teils in Prag. Seine Stimme hatte sich inzwischen zum Alt gewandelt, und obwohl im Prager Jesuitenseminar bereits genügend Altisten vorhanden waren, bekam Benda dort eine Stelle: „Ich gieng in dass Altstädter Seminarium, frug an ob ich als Altist ankommen könnte. Anfänglich hiess es dass Sie derer überflüssig ja überhaupt 9 hätten, da Sie aber vernomen, dass ich in Dresdnischen Diensten gestanden, so trieb Sie der Fürwitz mich zu hören. Kurtz ich wurde angenommen.“¹⁰

Während seiner Studienzeit am Clementinum wirkte Benda 1723 bei der musikalischen Ausgestaltung der Prager Krönungsfeierlichkeiten Kaiser Karls VI. und dessen Gemahlin Elisabeth Christina mit. Bei der Aufführung der Oper *Costanza e Fortezza* von Johann Joseph Fux sang er als Altist „die Chöre, deren sehr Viele waren, mit“¹¹. Über seine Mitwirkung als Solist in dem mythologischen Festspiel *Sub olea pacis et palma virtutis conspicua orbi regia Bohemiae Corona. Melodrama de Sancto Wenzeslao* mit Musik von Jan Dismas Zelenka (ZWV 175), das am 12. September 1723 im Clementinum aufgeführt wurde¹², berichtet Benda: „Die Jesuiter führten eine arth Von einer Lateinischen Comedie auff Von lauter Vornehmen Böhmischen Adel. Zur veränderung wurden auch mitunter Arien gesungen. Die Music war Von den damahligen Kirchen Compositeur am Dresdnischen Hoffe den Herrn Zelenka Verfertigt, ich hatte 3 Arien zu singen. In der Action unterrichtete mich der Jeenige Geistliche, der Vermuthlich die Poesie Verfertiget hatte. Als ich das erstemahl auff das Theatrum trat, war die Angst so gros dass ich gantz benebelt zu sein schien, ehe aber das Ritornello zu Ende, fasste ich mich wieder, und da es mit der ersten Aria so ziemlich ablieff, so Kunte Kaum die zeit erwarten, die folgenden zu singen.“¹³

⁸ F. Benda, *AB*, 1763, S. 140.

⁹ Zit. nach „Exzerpte aus dem *Diarium Missionis S. J. Dresdae*“, vorgel. von Wolfgang Reich unter Mitarbeit von Siegfried Seifert, in: *Zelenka-Studien II*, Anhang 2, S. 315–380, hier S. 337. Johann David Heinichen (1683–1729), im „*Diarium*“ zumeist „Heiningen“ genannt, trat – der Berufung vom 1. August 1716 zum kurfürstlich-sächsischen und königlich-polnischen Kapellmeister folgend – Anfang 1717 seine Stellung in Dresden an, die er bis zu seinem Tod innehatte. Obwohl er Lutheraner war, trug er – neben Jan Dismas Zelenka – entscheidend zur Entwicklung einer eigenständigen katholischen Hofkirchenmusik in Dresden bei. Näheres zu Heinichen s. Wolfgang Horn, Art. „Heinichen“, in: *MGG2P*, Bd. 7, Kassel, Stuttgart u. a. 2003, Sp. 1178–1192.

¹⁰ F. Benda: *AB*, 1763, S. 140 f.

¹¹ Ebd., S. 141.

¹² Siehe dazu Herbert Seifert, *Die Prager Jesuitendramen zur Zeit Zelenkas*, in: *Zelenka-Studien II*, S. 391–396 und Jiří K. Kroupa, *Das Festspiel Sub olea pacis im Kontext der kulturellen Aktivitäten der Prager Jesuiten*, in: ebd., S. 397–407.

¹³ Ebd., S. 141.

Moritz Fürstenau schrieb dazu: „Im Jahre 1723 war er [Zelenka] während der Krönung Karl VI. zum König von Böhmen in Prag, wo nach der berühmten Aufführung der Oper: ‚Costanza e Fortezza‘ von Fux unter Caldara’s Leitung, im Jesuitencollegium in Gegenwart des Kaisers durch junge Männer aus dem vornehmsten böhmischen Adel eine lateinische Comödie: ‚Melodrama de Sancto Wenceslao‘ aufgeführt wurde, zu der die Musik von Zelenka war.“ Das Folgende erwähnt Fürstenau in einer dazugehörigen Fußnote: „[...] Franz Benda, damals Altist im Jesuitencollegium, sang bei der Aufführung eine der 3 Hauptrollen mit großem Beifalle; die andern beiden Sänger waren ein Discantist vom Chore der Kreuzherren und ein italienischer Bassist. Benda trug den Sieg und in Folge dessen eine neue gut dotierte Stelle bei den Kreuzherren davon. [...]“¹⁴

Von 1723 bis zum Stimmbruch sang Benda bei den Kreuzherren, dann konzentrierte er sich auf die Vervollkommnung seines Instrumentalspiels.

1727 verließ er seine Heimat endgültig. Als Leibeigener des Grafen von Klenau [Klenov] wurde er von diesem nach Wien geschickt mit dem Ziel, als geschickter Kammerdiener und tüchtiger Musiker zurückzukehren. Allerdings wechselte Benda nach seinem zunächst legalen Weggang mehrmals und in den meisten Fällen ohne Wissen und Einverständnis seines Dienstherrn die Stellen. In Hermannstadt [Sibiu] in Siebenbürgen traf er erstmals seine späteren Freunde, die Musiker Wilhelm Weidner († um 1758) und Carl Höckh¹⁵. 1729 nach Wien zurückgekehrt, sollte Benda Lakaiendienste verrichten, was er als unwürdig empfand. In jener Zeit lernte Benda seinen Landsmann Georg Czarth [Jiří Čarth]¹⁶ kennen, der mit seinem Dienst ebenso unzufrieden war. Beide beschlossen, sich durch Flucht davon zu befreien, was dazu führte, dass sie steckbrieflich verfolgt wurden. Die inzwischen ebenfalls wieder in Wien lebenden Musiker Höckh und Weidner schlossen sich ihnen an. Diese vier Musiker verbrachten nun etwa zwei Jahre gemeinsam. Benda schildert in seiner Autobiographie die offenbar recht abenteuerlich verlaufene Reise der vier Freunde von Wien über Breslau nach Warschau sehr anschaulich und gibt dann über die Warschauer Zeit folgenden Bericht: „Nun waren wiir also in Warschau dass wenige geld dass wir hatten (die wahrheit zu gestehen, so hatte ich fast gar nichts) machte dass wiir uns auff gute Recommendation eines Freundes den wir gleich Anfangs Können lernen, in der Vorstadt in dem so genannten Casimirischen Palais wo schon mehr als seit 50 Jahren Kein Mensch Mehr Gewohnet, einlogirten. Ein Einzig Kleines Stübchen hatte noch Fenster und eine thiere die aber nicht sicher zugeschlossen werden Konte, Nicht weit davon wohnete ein deitscher Mahler. Sein Sohn übte sich in der Musique, diese guten leite erwiesen uns Viele liebe. wenn wiir uns

¹⁴ FÜRSTENAU 1862, S. 74 f.

¹⁵ Zu Carl Höckh (1707–1773), von dem später noch die Rede sein wird, s. Gilbert Stöck, Art. „Höckh“ in: MGG2P, Bd. 9, Kassel, Stuttgart u. a. 2003, Sp. 84 f. sowie Undine Wagner, Carl Höckh – ein Musiker der Zerbster Hofkapelle, in: *Musik an der Zerbster Residenz, Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz vom 10. bis 12. April 2008 im Rahmen der 10. Internationalen Fasch-Festtage in Zerbst*, hrsg. von der Stadt Zerbst/Anhalt in Zusammenarbeit mit der Internationalen Fasch-Gesellschaft e. V, Redaktion: Konstanze Musketa und Barbara M. Reul, Beeskow 2008, S. 293–312.

¹⁶ Zu Georg Czarth [auch Czard, Szarth, Tzarth, Zard, Zardt, Zarth, tschechisch: Jiří Čarth] (1708 – nach 1778) s. neben den Artikeln in einschlägigen Lexika und Enzyklopädien Wagner, Diss., die Teilkapitel 3.1.2.3, S. 68–72 und 4.1.3, S. 132–139.

nun auff unsern Verwünschten Schlosse übten, so dachten die Vorbeygehenden Pohlen, die sache gieng nicht mit recht zu so dass sie glaubten wiir wären gespenster dess Feiertags pflegten wiir in die Klöster zu Musiciren, die Heren Geistl. waren so gut beschenckten uns mit Rohen Stücken Fleisch welches alsden[n] in Unsers Gönners des Mahlers Hause gekocht oder gebraten wurde. Entlich wurden wiir in wenig wochen zu einem Gewissen Hern Starosten Suchaquewsky aus dem Hause Schaniawsky¹⁷ uns hören zu lassen, geruffen. Dieser Herr Engagirte uns alle Viere und da es wenigstens damahls in Pohlen der Gebrauch war, dass einer unter der Herrschafftlichen Musique Capellmeister heissen muste, so wurde mir dieser Titul zu theil. unsere sogenannte Capelle bestand in ohngefehr 9 Personen, und war wircklich eine der besten im Reiche. wiir hielten uns Meistentheils auff den Herrschafftlichen Gütern auff. Jedoch wurden auch mitunter ziemlich lange reisen auff entfernte Güter unternommen. Dritthalb Jahr [also: anderthalb Jahre] lebten wiir in diesem Dienst auff gut Pohnisch. doch Meistentheils Recht Vergnügt. den[n] die Herrschafft war sehr Gnädig. Ich spielte die erste Violine, Herr Czarth neben mir, welcher auch die Flaute Traverse gut spielte. Herr Carl Höck spielte gleichfalls die Violine und bliess das zweite waldhorn gar vortrefflich. Herr Weidner blies das erste Horn und spielte die Bratsche.“¹⁸

Wir nähern uns allmählich Bendas zweitem Aufenthalt in Dresden. Am 1. Januar 1732 wurde Benda – als Nachfolger des am 14.12.1731 verstorbenen Violinisten Balthasar Villicus – Mitglied der polnischen Kapelle des sächsischen Kurfürsten und Königs von Polen.

In seiner Autobiographie schildert Benda, dass der Starost Sochaczewski zuvor alles versucht hatte, seinen Kapellmeister zu behalten. Aufschlussreich sind folgende Worte: „Mein Herr Staroste schmeichelte mir Noch mehr als Sonst. Er liess mir durch einen dritten Zulage offeriren. Einen abend wollte er mir für dass einzige ja-wort 30 Ducaten geben und alsden mit mir einen neien accord Machen. Es war Aber nichts zu thuen. Ein Königl. Musicus zu heissen schätzte ich damahls höher als alles.“¹⁹

Etwas ernüchert wurde Benda, als er nach Zahlung des ersten Quartalsgeldes bemerkte, dass sich seine Besoldung um ein gut Teil verringert hatte. Czarth erhielt zunächst Bendas Posten beim Starosten, wurde aber bald ebenfalls bei der königlichen Kapelle angestellt. Fürstenau schrieb über die 1717 errichtete polnische Kapelle: „So mancher tüchtige und später berühmte Künstler fing seine

¹⁷ Starost Fabian Szaniawski Sochaczewski.

¹⁸ F. Benda, *AB*, 1763, S. 145 f. Ähnliche Berichte siehe im Franz Benda betreffenden Abschnitt von *Charles Burneys der Musik Doktors Tagebuch seiner musikalischen Reisen. Dritter Band. Durch Böhmen, Sachsen, Brandenburg, Hamburg und Holland. Aus dem Englischen übersetzt* [...], Hamburg 1773, benutzte moderne Ausgabe: Charles Burney, *Tagebuch einer musikalischen Reise*, hrsg. von Eberhard Klemm, Leipzig 1975, S. 397 f sowie im Art. „Benda. (Franz) Königl. Preussischer Concertmeister“, in: HILLER, S. 30–53, insb. S. 38–42.

¹⁹ F. Benda, *AB*, 1763, S. 146.

Laufbahn in dieser Kapelle an; wir erinnern nur an Joh. Joach. Quanz [!], Franz Benda und Georg Czarth [!].“²⁰

Nach dem Tod von August II. am 1. Februar 1733 wurde die Kapelle aufgelöst, Benda und Czarth begaben sich auf Veranlassung des Grafen Heinrich Brühl nach Dresden. Im Unterschied zu seinem Landsmann Georg Czarth, der von 1733 bis 1735 in der Dresdner Hofkapelle wirkte, ist Benda in Dresden niemals Hofkapellmitglied gewesen. Bis zu seinem Weggang nach Ruppin stand er beim Grafen Brühl im Dienst, der ihn ebenfalls zum Bleiben zu überreden versuchte. In jener Zeit besuchte Benda auch seine Heimat, wo es ihm gelang, sich vom Grafen Klenau loszukaufen.

Bendas Zeit in Polen und die kurze Zeitspanne danach in Dresden waren entscheidend für seine religiöse Gesinnung. Obwohl Bendas Eltern zu den heimlichen Protestanten in Böhmen gehörten, war Franz Benda bis zu seinem 20. Lebensjahr überzeugter Katholik. Unter dem Einfluss seines Freundes Weidner las er in Polen die Bibel, setzte sich damit auseinander und beschäftigte sich mit der Erbauungsschrift *Vom wahren Christentum* (1605) des Theologen Johann Arndt (1555–1621). Seine Fragen und Zweifel diskutierte er mit Weidner und Höckh, aber auch mit katholischen Geistlichen. Bendas Ansichten tendierten schließlich immer mehr zur evangelischen Konfession. In Dresden wandte er sich an den Generalsuperintendenten Valentin Ernst Löscher (1674–1749) und konvertierte mit dessen Unterstützung heimlich zum Protestantismus. In seiner Autobiographie geht Benda relativ ausführlich darauf ein. Offensichtlich hatte er in Dresden Schwierigkeiten wegen seiner Konvertierung. Kai Köpp vermutet, dass es Pisendel war, der seine gute Beziehung zur Kreuzkirche nutzte, um Benda zu unterstützen.²¹

Bekanntlich hatte Quantz (1697–1773) – evtl. durch Pisendels Fürsprache oder Vermittlung – Franz Benda nach Ruppin in die Dienste des preußischen Kronprinzen, des späteren Königs Friedrichs des Großen, geholt. Benda traf am 17. April 1733 in Ruppin ein. Mit der Kapelle übersiedelte er 1736 nach Rheinsberg und 1740, nach der Krönung Friedrichs, nach Potsdam.

Friedrich II. hatte sich bereits als 16-jähriger Kronprinz von Pisendel beeindruckt gezeigt – so ist es nicht verwunderlich, dass er Spitzenpositionen seiner Hofkapelle mit ehemals Dresdner Musikern, zumeist Freunden oder Schülern von Pisendel, besetzte.²²

Dass Benda in Potsdam und Berlin erfolgreich als Komponist, Violinist und schulebildender Violinlehrer wirkte, ist hinlänglich bekannt. 1742 sorgte er dafür, dass die gesamte Familie Benda nach Preußen übersiedelte. Er unterrichtete seine Brüder, später auch seine Söhne, so dass diese ihre Laufbahn in der kgl.-preußischen Kapelle beginnen konnten.

²⁰ FÜRSTENAU 1862, S. 120.

²¹ Vgl. Kai Köpp, *Johann Georg Pisendel (1687–1755) und die Anfänge der neuzeitlichen Orchesterleitung*, Tutzing 2004, S. 174 f.

²² Zur Frage, inwieweit die Dresdner Hofkapelle tatsächlich eine Vorbildfunktion für die Berliner Hofkapelle einnahm, siehe die Ausführungen von Christoph Henzel, *Zur Wirkungsgeschichte Johann Georg Pisendels. Johann Gottlieb Graun und die preußische Hofkapelle*, in: *Johann Georg Pisendel – Studien zu Leben und Werk, Bericht über das Internationale Symposium vom 23. bis 25. Mai 2005 in Dresden*, hrsg. von Ortrun Landmann und Hans-Günter Ottenberg, Redaktion: Wolfgang Mende, Hildesheim u. a. 2010 (= *Dresdner Beiträge zur Musikforschung* 3), S. 171–187.

Mit Pisendel blieb Benda wohl bis zu dessen Tod (25. November 1755) in Kontakt. Wie oft er nach seinem Weggang tatsächlich in Dresden war, müsste noch ermittelt werden. Nachweislich besuchte Benda Dresden in den Jahren 1734, 1738, 1745, 1751 und 1756/57. Im April oder Mai 1734 führte ihn seine Rückreise von Bayreuth nach Dresden: „Anno 1734 wurde ich auff ansuchen der Höchst Seeligen Frau Markgräfin Königl. Hoheit nach Ba[y]reuth geschickt, wo ich mich einige wochen aufgehalten und wo ich nachhero noch zu 4 mahlen gewesen. Dass erstemahl that ich die Rückreise über Dresden um Meine alten Freunde zu besuchen.“²³

Bendas Dresden-Aufenthalt im Jahr 1738 bescherte ihm nicht nur das Erlebnis einer Opernaufführung von Johann Adolf Hasse (1699–1783), sondern verschaffte ihm auch die Bekanntschaft mit dem Grafen Hermann Carl von Keyserlingk (1696–1764), dessen Gunst er sich erwarb, und bot ihm Gelegenheit zum gemeinschaftlichen Musizieren mit seinem Freund Pisendel in privater Kreis auf Veranlassung des Lautenisten Sylvius Leopold Weiß (1687–1750): „Im Carneval des 1738ten Jahres reisetete Herr Benda, auf Einladung des Herrn Concertmeisters Pisendel, welcher mit ihm in einem freundschaftlichen Briefwechsel stand, nach Dresden, um die Hassische Oper: *La Clemenza di Tito* anzuhören.“²⁴ Der am königl. Pohnischen Hofe damals sich befindende Russische kaiserliche Gesandte, Herr Graf von Keyserling, hatte aus dem Thorzettel ersehen, daß ein Kronprinzlicher Preußischer Musiker einpassiret wäre. Er ließ den Herrn Benda gleich den folgenden Tag zu sich bitten, und erwies ihm viele Höflichkeit, und nach der Zeit auch, bis an des Grafen Ende, sehr viel Gnadenbesugungen, welche Herr Benda stets in dankbarlichem Andenken behalten wird. Eben in des Herrn Grafen Hause hatte Herr Benda damals Gelegenheit, den berühmten königl. Pohnischen und Churfürstl. Sächsischen Lautenisten Herrn Sylvius Leopold Weiß, einigemale in seiner rechten Stärke zu hören. Eines Tages lud Herr Weiß den Herrn Benda nebst dem Herrn Pisendel zum Mittagessen ein, und ließ heimlich Herrn Bendas Violinkasten nachholen. Des Nachmittags bat man den Herrn Benda ein Solo zu spielen, wobey ihn Herr Pisendel mit der Viola Pomposa begleitete. Nach dem ersten Solo wurde das zweyte gefordert, und so gieng es immer weiter: so daß, da die Gesellschaft bis um Mitternacht beysammen blieb, und Herr Benda vier und zwanzig Solos in seinem Kasten hatte, er nicht eher los kam, als bis er sie alle nach und nach durchgespielt hatte. Herr Weiß spielte selbigen Nachmittag auch 8. bis zehn Sonaten auf der Laute.“²⁵

²³ F. Benda, *AB*, 1763, S. 148.

²⁴ Libretto: Pietro Metastasio; eine in jener Zeit von einem Dresdner Hofkopisten angefertigte Partiturabschrift mit dem Titel: *La Clemenza di Tito*. | *Dramma per musica* | *rappresentato*. | *Alla Regia Elettoral Corte* | *Di Dresda* | *Il Carnovale dell'Anno 1738* | *Posto in Musica dell Sigre. Gio Hasse* | *Maestro di Capella*. | *Di S: M:* befindet sich in Hamburg: D-Hs, Signatur: ND VI 2934 (RISM ID no. 451501204); eine spätere Dresdner Partiturabschrift, erstellt vom Schreiber Christian Gottlieb Dachselt (1737–1804, Dresdner Notist ab 1769, Hofnotist ab 1773), mit dem Titel: *La Clemenza di TITO*. | *Dramma per Musica* | *rappresentato* | *alla* | *REGIA ELETTORAL* | *CORTE DJ DRESDA*. | *il Carnovale* | *dell'Anno. MDCCXXXVIII*. | *Fu posto in Musica* | *di Gio. Adol. Hasse, Ma[e]stro di Capella di S: M:* ist in Dresden überliefert: D-DI, Sign. Mus. 2477-F-22 (RISM ID no. 270000660).

²⁵ Johann Adam Hiller, *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen, die Musik betreffend*, Bd. 1, Leipzig 1766, Reprint: Hildesheim u. a. 1970, S. 192 f.

1745 konnte Benda eine weitere Hasse-Oper – *Arminio* – in Dresden hören; denn er war im Gefolge von Friedrich II., der gegen Ende des Zweiten Schlesischen Krieges (Dauer: August 1744 bis zum Frieden in Dresden am 25. Dezember 1745) in Dresden eintraf. Bei Fürstenau heißt es dazu: „Als Friedrich der Große nach der Schlacht bei Kesselsdorf den 18. Dezember in Dresden einzog, befahl der Sieger, daß am Abend des folgenden Tages Hasse’s neue Oper ‚Arminio‘ mit allen ‚Verzierungen und Ballets‘ auf dem großen Theater aufgeführt werde.“²⁶ Friedrich, der bei der Fürstin Lubomirska wohnte, schrieb am 19. August an Fredersdorf: ‚Heute wirdt hier arminius gespihlet und ist alle tage Music oder opera.‘ Die Aufführung erwarb sich nicht nur des Königs Beifall, sondern überraschte ihn noch. Besonders gewann Faustina [Faustina Hasse-Bordoni in der Rolle der Tusnelda] sich wiederum des Königs Bewunderung, nicht minder bemerkte er die Vorzüglichkeit des Orchesters. An jedem Abende der neun Tage (bis 27. December), die Friedrich in Dresden weilte, hielt er sein gewöhnliches Kammerkonzert, wozu er sich die Mitglieder aus der Kapelle selbst wählte. Die gewöhnlichsten waren Hasse zum Flügel, die Faustina und [Giovanni] Bindi [Soprankastrat, † 1750] sowie ein Streichquartett. Der König blies meist 2 – 3 Solos, theils von seiner, theils von Anderer Composition, unter andern auch eins von Hasse.“²⁷

Im Jahre 1751 hatte Benda zunächst den Bayreuther Hof besucht und sich dann nach Karlsbad zur Kur begeben. Nach seiner Kur unternahm er eine Konzertreise an verschiedene Höfe, u. a. nach Rudolstadt und Gotha. Von dort reiste er nach Dresden, wo er vor dem Kurprinzen Friedrich Christian Leopold spielte. Bei dieser Gelegenheit ließ sich dessen Gemahlin Maria Antonia Walpurgis als Sängerin hören.²⁸

Laut Fürstenau hielt sich Friedrich der Große auch 1756/57 in Dresden auf und beorderte später die Musiker Quantz und Benda in die sächsische Residenzstadt: „Der König von Preußen besuchte oft und gern die Kirchenmusiken, namentlich wenn Hasse dirigierte, was bis zu dessen Abreise oft geschah. Namentlich wird dies am 22. November 1756 erwähnt, an welchem Tage zu Ehren der heil. Cäcilia von der Kapelle ein Hochamt von Hasse unter dessen Direction aufgeführt ward. Auch Concerte fanden beim Könige statt, in denen die Kapelle und Hasse mitwirkten, und in welchen Friedrich II. oft die Flöte blies. Nach Hasse’s Abreise ließ der König Quanz und Benda aus

²⁶ Die Dresdner Erstaufführung von Hesses Oper *Arminio* (komponiert in Venedig 1744/45, Libretto: Giovanni Claudio Pasquini) hatte am 7. Oktober 1745 stattgefunden. Eine in Dresden entstandene Partiturnabschrift mit dem Titel: *ARMINIO | DRAMMA PER MU= | SICA | da rappresentarsi | IN DRESDA | FESTIGGIANDOSI IL FELICISSIMO | GIORNO NATALITO | di S. M. | IL RE DI POLLONIA, ELETTORE DI | SASSONIA, | fu posto in Musica da Gio. Adolfo Hass, Maestro di Cappela di S. R. M. | 1745* befindet sich in Halle: D-HAmi, Sign. 49 (RISM ID no. 250000811). Friedrich II. ließ 1747 den *Arminio* in Berlin aufführen.

²⁷ FÜRSTENAU 1862, S. 241.

²⁸ Friedrich Christian von Sachsen (1722–1763) war vom 5. Oktober 1763 bis zu seinem Tod am 17. Dezember 1763 Kurfürst von Sachsen. Er hatte am 20. Juni 1747 Maria Antonia Walpurgis von Bayern (1724–1780), eine Prinzessin aus dem Hause der Wittelsbacher, geheiratet. Nach dem frühen Tod ihres Ehegatten war sie bis zur Volljährigkeit ihres Sohnes (1768) vormundschaftliche Regentin. Sie erwarb sich große Verdienste und Anerkennung nicht nur als engagierte Kunstmäzenin, sondern auch als begabte Musikerin (Sängerin und Cembalistin), Komponistin, Malerin und Dichterin.

Berlin nach Dresden kommen. Im März 1757 brach Friedrich II. zum neubeginnenden Feldzug auf und kehrte nicht wieder zu längerem Aufenthalte nach Dresden zurück.“²⁹

Es ist hinlänglich bekannt, dass im 18. Jahrhundert zwischen Dresden und anderen Residenzen ein reger Musikalienaustausch stattfand. Seitdem Pisendel zunächst interimswise die Aufgaben des verstorbenen Konzertmeisters Jean Baptiste Woulmyer (auch: Volumier u. ä., um 1678 – 1728) und nach seiner offiziellen Ernennung (1731) die Konzertmeister-Stelle übernommen hatte, oblag ihm die Auswahl des instrumentalen Repertoires der Dresdner Hofkapelle. Unter den von Pisendel selbst angefertigten oder von ihm veranlassten und häufig mit seinen Einzeichnungen versehenen Notenabschriften, die etwa zehn Jahre nach seinem Tod alphabetisch geordnet und detailliert beschriftet im »*Schranck No: II*« aufbewahrt wurden³⁰, befinden sich auch Kompositionen seines Freundes Franz Benda. Es handelt sich um 22 als „Solo“ bzw. „Violino solo“ bezeichnete Sonaten (für Vl. und Bc.), vier Sinfonien und vier Violinkonzerte.

Einen beträchtlichen Teil der Violinsonaten – insgesamt zwölf Werke – hat Pisendel selbst abgeschrieben (die Sonaten D-Dur Lee³¹ 3.19, E-Dur Lee 3.47, E-Dur Lee 3.35, F-Dur Lee 3.69, F-Dur Lee 3.70, G-Dur Lee 3.76, G-Dur Lee 3.77, A-Dur Lee 3.95, B-Dur Lee 3.130, b-Moll Lee 3.138, h-Moll Lee 3.139 und Es-Dur Lee 3.145).³² Von der Sonate c-Moll Lee 3.10 notierte Pisendel den 1. Satz (2. und 3. Satz vom Dresdner Hofnotisten r).³³ Drei Sonaten, geschrieben von den Dresdner Hofnotisten M und r, weisen Einträge von Pisendels Hand auf (die Sonaten f-Moll Lee 3.73, A-Dur Lee 3.98 und B-Dur Lee 3.132).³⁴ Drei Sonatenabschriften stammen von Johann Gottlieb Morgenstern (die Sonaten C-Dur Lee 3.1, A-Dur Lee 3.10 und E-Dur Lee 3.46)³⁵ und drei von einem namentlich nicht bekannten Kopisten (Schreiber S-DI-014; die Sonaten E-Dur Lee 3.51, e-Moll Lee 3.61 und B-Dur Lee 3.125).³⁶

Bei den Sinfonien, die übrigens alle vier nur in Stimmen überliefert sind, scheint das Material zur *Sinfonia* B-Dur Lee 1.10 aufgrund der verschiedenen Schreiber am interessantesten: Die meisten Stimmen (alle mehrfach) schrieb Johann Gottlieb Morgenstern, zwei weitere Violinstimmen (Vl. 1, 2) stammen aus der Feder von Johann Gottlieb Haußstädler, und die Abschrift der beiden Oboenstimmen hatte Pisendel selbst übernommen, der außerdem auch andere Stimmen mit einzelnen Zusätzen

²⁹ FÜRSTENAU 1862, S. 363.

³⁰ Der im 19. Jahrhundert in die Königliche Privat-Musikaliensammlung eingegangene und heute in der SLUB aufbewahrte Bestand wurde von Katrin Bemmann, Steffen Voss, Wolfgang Eckhardt und Sylvie Reinelt im Rahmen des DFG-Projektes *Die Instrumentalmusik der Dresdner Hofkapelle zur Zeit der sächsisch-polnischen Union. Erschließung, Digitalisierung und Internetpräsentation* (SLUB, Juli 2008 – Juli 2011, Projektleitung: Karl Wilhelm Geck) digitalisiert und für RISM katalogisiert (s. <http://www.schrank-zwei.de>).

³¹ Douglas Allen Lee, *Franz Benda (1709–1786). A Thematic Catalogue of His Works*, New York 1984.

³² Vgl. RISM ID no. 212002759, 212002764, 212002765, 212002766, 212002767, 212002758, 212002757, 212002760, 212002769, 212002776, 212002774 und 212002771.

³³ Vgl. RISM ID no. 212002775.

³⁴ Vgl. RISM ID no. 212002772, 212002762 und 212002770.

³⁵ Vgl. RISM ID no. 212002756, 212002761 und 212002763.

³⁶ Vgl. RISM ID no. 212002696, 212002773 und 212002768.

versah.³⁷ Morgenstern ist auch der Kopist der *Sinfonia* C-Dur Lee 1.1 sowie der *Sinfonia* A-Dur Lee 1.8, und Haußstädler fertigte die Abschrift der *Sinfonia* D-Dur Lee 1.4 an.³⁸

Im Unterschied zu den Sinfonien sind Bendas Violinkonzerte in Partiturabschriften oder mit Partitur und Stimmen überliefert. Die Partiturabschriften zweier Konzerte (Concerto A-Dur Lee 2.13 und B-Dur Lee 2.18) fertigte Pisendel selbst an.³⁹ Die Kopien von Partitur und 5 Stimmen (Vl. conc., Vl. 1, Vl. 2, Va., B.) des Konzerts D-Dur Lee 2.2 stammen vom Dresdner Hofnotisten M. In der Partitur hat Pisendel im 1. und 3. Satz zwei Hornstimmen ergänzt und über dem 2. Satz „Senza Corni“ angemerkt. Zum Kopftitel der Partitur „Concerto“ hat Pisendel die Angabe „a 5. 1740 im April del Sig. Fr. Benda“ hinzugefügt.⁴⁰ Das ebenfalls in Partitur und 5 Stimmen (Vl. conc., Vl. 1, Vl. 2, Va., Cemb.) erhaltene Konzert C-Dur Lee 2.1 trägt in der Partitur den Titel: „3. Concerto. a 5. 1739. Reinsberg di Fr: Benda“. Auch diese Handschriften wurden vom Kopisten M geschrieben, bei den Stimmen unter Beteiligung von George Christoph Balch.⁴¹

Abschließend zu den Dresdner Benda-Manuskripten aus dem „Schrank II“ seien noch einige Angaben zu den oben genannten, außer Pisendel namentlich bekannten Schreibern mitgeteilt: Johann Gottlieb Morgenstern (4.9.1687 – 17.11.1763) war von 1722 bis vermutlich 1763 Bratschist in der Dresdner Hofkapelle und ab etwa 1719 bis mindestens 1750 Lohnnotist. Die von ihm angefertigten Kopien von Instrumentalmusik „waren zweifellos von Anfang an Auftragsarbeiten für Pisendel und wurden von diesem selbst entlohnt“. ⁴² Johann Gottlieb Haußstädler (um 1730 – um 1800) wirkte von etwa 1747 bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts als Lohnnotist für die Dresdner Hofkapelle (1764 bis 1769 als Notist der Comédie-Françoise des Hofes), allerdings ohne feste Anstellung als Hofnotist.⁴³ George Christoph Balch († 14.10.1785) war von 1754 bis 1764 Hofnotist, anschließend bis zu seinem Tod Kontrabassist in der Dresdner Hofkapelle und weiterhin als (Lohn-) Notist tätig.⁴⁴

Unter den Dresdner Quellen, die nicht zum legendären „Schrank II“-Bestand gehören, befindet sich ein Werk mit unterschiedlicher Komponistenzuweisung. Es handelt sich um das aus der Bibliothek der Herzöge von Braunschweig-Oels stammende Violinkonzert As-Dur⁴⁵, das laut Titelangabe auf dem Umschlag Antonio Rosetti zugeschrieben wurde. Dieses Konzert rangiert im Breitkopf-Katalog von 1762 unter Carl Höckh (Raccolta II., Concerto II).⁴⁶ Nach jetzigem Erkenntnisstand wurde es wohl von Franz Benda komponiert. Hinweise auf Benda als mutmaßlichem Autor finden sich bereits in den

³⁷ Vgl. RISM ID no. 212002747.

³⁸ Vgl. RISM ID no. 212002744, 212002746 und 212002745.

³⁹ Vgl. RISM ID no. 212002753 und 212002755.

⁴⁰ Vgl. RISM ID no. 212002750 (Partitur) und 212002751 (Stimmen).

⁴¹ Vgl. RISM ID no. 212002748 (Partitur) und 212002749 (Stimmen).

⁴² Ortrun Landmann, *Über das Musikerbe der Sächsischen Staatskapelle. Drei Studien zur Geschichte der Dresdner Hofkapelle und Hofoper anhand ihrer Quellenüberlieferung in der SLUB Dresden* (Online-Ressource; URL: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa-2559>), Dresden 2009, S. 163–167, hier: S. 164.

⁴³ Ebd., S. 150 f.

⁴⁴ Ebd., S. 141.

⁴⁵ D-DI, Sign. Mus. 2976-O-1; RISM ID no. 211007001.

⁴⁶ Breitkopf-Katalog (1762-1787), Sp. 65 (nach originaler Spaltenzählung Sp. 33).

bibliothekarischen Zusatzeinträgen auf dem Umschlag der Quelle. Als Komposition von Franz Benda gilt das Konzert in den Verzeichnissen von Therese Cecile Murphy⁴⁷ und Douglas Allan Lee⁴⁸.

Im Laufe seiner Tätigkeit hat Benda mehreren Musikern (Freunden und Schülern) zu Anstellungen verholfen, wie an einigen Beispielen gezeigt werden soll: Zunächst ist hier Bendas Freund Carl Höckh zu nennen. Als Benda Dresden verließ, um nach Ruppin zu gehen, befolgte er Pisendels Rat und reiste über Zerbst. Er trat so erfolgreich am Zerbster Hof auf, dass er für sein Spiel nicht nur 12 Reichstaler erhielt, sondern auch die Konzertmeisterstelle angeboten bekam. Da er dieses Angebot nicht annehmen konnte, empfahl er seinen Freund Höckh, der – wie Benda selbst – ein exzellenter Geiger war. In seiner Autobiographie äußerte sich Benda dazu wie folgt: „Einer Meiner damahligen vertrauten Freunde neml. der würdige nunmehr in Gott ruhende Concert Meister Pisendel rieth mir über Zerbst zu gehen, und gab mir an den Seel. Capelmeister Fasch Brieffe mit. Selbiger nahm mich sehr wohl auff. Er Verschaffte mir die Gelegenheit bey Hoffe mich hören zu lassen. Man offerirte mir allda die Concert Meister Stelle, weil ich Sie aber nicht annehmen Kunte, so schlug ich den Nunmehrigen Herrn Concertmeister Höcks der sich damals annoch in Pohlen aufhielt vor, ein Mann welchen ich ausser der Musicalischen Geschicklichkeit Seines tugendhafften und Gott fürchtenden Caracters wegen sehr hoch schätze.“⁴⁹

Höckh, dessen polnischer Dienstherr inzwischen gestorben war, trat im Winter 1733/34 als Violinist in die Anhalt-Zerbster Hofkapelle ein; seine offizielle Ernennung zum Konzertmeister erfolgte allerdings erst im Jahre 1754.

Der sowohl mit Höckh als auch mit Benda befreundete Komponist, Violinist und berühmte Gambenvirtuose Johann Christian Hertel (1697–1754) war ab 1719 Erster Violinist und ab 1733 Konzertmeister am Hof in Eisenach bis zum Tod des Fürsten Wilhelm Heinrich von Sachsen-Eisenach (1691–1741, regierte 1729–1741) und der anschließenden Auflösung der Kapelle durch Herzog Ernst August von Sachsen-Weimar-Eisenach (lebte 1688–1748). Im Jahr 1741 besuchte Hertel Franz Benda, der ihn als Konzertmeister an den Hof von Mecklenburg-Strelitz vermittelte. Bei Marburg steht dazu geschrieben: „Herr Benda hatte die Freundlichkeit für ihn [Hertel], daß er ihn dem Mecklenburg-Strelitzschen Hof, wo er [Benda] bekannt und besonders angesehen war, vorschlug. [...] Von Zeit zu Zeit hatte er [Hertel] das Vergnügen, die Herren Benda und [Wilhelm] Richter aus Berlin bey sich zu sehen, da dem ersten bey Sr. Durchlaucht dem Herzog frey stund, so oft zu kommen, als es ihm beliebte.“⁵⁰

⁴⁷ Therese Cecile Murphy, *The Violin Concertos of Franz Benda and Their Use in Violin Pedagogy*, Diss. University of Southern California, 1968 (maschr.), Konzert Nr. 28.

⁴⁸ Douglas Allen Lee, *Franz Benda (1709–1786). A Thematic Catalogue of His Works*, New York 1984, Gruppe 2, Nr. 12.

⁴⁹ F. Benda, *AB*, 1763, S. 148.

⁵⁰ Friedrich Wilhelm Marburg, *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. III, Berlin 1757, Reprint: Hildesheim und New York 1970, S. 61. Der erwähnte Wilhelm Richter war seit 1733 Violinist in der Berliner Hofkapelle.

Hertels Sohn Johann Wilhelm (1727–1789)⁵¹ war – nach erstem Klavierunterricht in Eisenach durch Johann Heinrich Heil (1706–1764) und nach weiterer musikalischer Ausbildung in Zerbst durch Carl Höckh, der ihm bald auch zu einem väterlichen Freund wurde – eine Zeitlang Bendas Schüler. Während seiner Heimreise 1745 von Zerbst nach Strelitz blieb Hertel einige Tage in Berlin: „In Berlin konnte er sich nur ein Paar Tage aufhalten, wurde aber von dem Herrn Benda sehr wohl aufgenommen und sogleich zu einem Concert bey sich eingeladen. [...] Der gute Höckh hatte in seinem Schreiben [an Franz Benda] der guten Fortschritte gedacht, die sein Scholar bey ihm auf der Violine gemacht hätte. Unser Hertel mußte daher seine Violine auch hören laßen und nach erhaltenem Lobe seiner wohl genutzten Zeit und eines erlangten guten Bogen-Striches, weißagte ihm damahls schon Benda, er würde seiner ganzen Anlage nach der einst sein Glück hauptsächlich mit der Vocal-Composition machen.“⁵²

Über Franz Bendas Aufenthalt 1746 am Hof von Mecklenburg-Strelitz schrieb Hertel in seiner Autobiographie: „Da die regierende Frau Herzogin [Dorothea Sophie (1692–1765, seit 1709 Gemahlin von Herzog Adolph Friedrich III. von Mecklenburg-Strelitz)], eine der grössten Frauen ihrer Zeit und recht enthusiastische Verehrerin der Musik nicht nur jedem Fremden durchreisenden Musiker von Belang Gehör gab, sondern auch einige der vornehmsten Virtuosen der Berliner Capelle einmal für allemal eingeladen hatte, so oft zu erscheinen, als es ihr Dienst erlaubte, so hatte unser Hertel Gelegenheit, manches Gute mit Nutzen zu hören und schon im Jahr 1746, die Freude, den H. Benda, der immer der willkommenste war wieder zu sehen und seine fürtreffliche Manier, die Violin zu spielen, in vollem Mase zu bewundern. Man wollte ihn demselben schon dieses mal zum Scholaren mit geben; allein, da er Bedenken trug, sich selbst ohne Noth verbindlich zu machen, so verbath er solches unterthänigst.“⁵³

Nachdem Hertel den Entschluss gefasst hatte, sich ausschließlich der Musik zu widmen, „sehnte er sich nunmehr, alles was Musik heiße, in möglichster Vollkommenheit kennen zulernen.“⁵⁴ Hertels Wahl fiel auf Berlin, denn das „Königl. Preuß. Orchester war so auserlesen, so zahlreich an Virtuosen und guten Componisten u. im ganzen so fürtrefflich besetzt, daß es damals nechst dem Dreßdner mit Recht für das glänzendeste gehalten wurde. Er reisete deßhalb mit gnädigster Erlaubniß im Jahr 1747 auf eine Zeitlang nach Berlin.“⁵⁵

Im ersten Monat von Hertels Berliner Studienzeit (1747/48) war auch sein Vater dabei, um ihn bei wichtigen Persönlichkeiten einzuführen: „Wie ihn sein Vater den beyden Herren Graun vorstellte

⁵¹ Vgl. Reinhard Diekow, Art. „Hertel (Familie)“, in: MGG2P, Bd. 8, Kassel, Stuttgart u. a. 2002, Sp. 1435–1439. Eine wichtige Quelle zum Leben und Schaffen von Johann Wilhelm Hertel, aber auch zu dessen Zeitgenossen, mit denen er in Beziehung stand, ist seine 1783 fertig gestellte Autobiographie (Text in der dritten Person geschrieben), die ursprünglich in stark verkürzter Form erschien; Edition des vollständigen Textes: Johann Wilhelm Hertel, *Autobiographie*, hrsg. und kommentiert von Erich Schenk, Graz und Köln 1957 (= Wiener musikwissenschaftliche Beiträge 3).

⁵² Hertel, *Autobiographie*, S. 24.

⁵³ Ebd., S. 28.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Ebd., S. 29.

u. besonders seinen beyden Busen-Freunden Quanz u. F. Benda empfahl, so erboth sich letzterer gleich auf edelste Weise, ihm, so oft er von Potsdamm nach Berlin kommen würde, Unterricht auf der Violine zugeben. Der Herr Capellmeister Graun aber hatte die Güthe zu versichern, es würde ihm angenehm seyn, wenn er oft zu ihm kommen und sich seines Rathes in der Setzkunst bedienen wollte.“⁵⁶

In Erinnerung an die Zeit nach der Abreise seines Vaters äußerte Hertel auch einige private Gedanken über seinen Lehrer und Freund: „Sein [Hertels] musikalischer Heißhunger trieb ihn bald dahin, wo er glaubte, ihn am besten stillen zu können. Er gieng zu erst nach dem H. Benda, der sich seines Versprechens erinnerte und ihm sofort die Stunden des Unterrichts auf der Violin bestimmte, zu denen er sich denn jeder Zeit auf das pünktlichste einfand. Je mehr er aber hiebey dieses grossen Mannes tiefe Einsicht in die Musik und besonders seine ausgebreitete Kenntniß des Gesangs bewunderte, desto größer wurde von Tag zu Tag seine Liebe und Hochachtung für deßen persönliche Eigenschaften; denn er fand an ihm den feinsten, angenehmsten, uneigennützigsten Mann und das schönste und edelste Herz, so je ein Sterblicher besas [...].“⁵⁷

Carl Friedrich Fasch (1736–1800), in Zerbst zunächst von seinem Vater Johann Friedrich Fasch und von Carl Höckh unterrichtet, setzte ab 1750 seine musikalische Ausbildung in Strelitz fort und wurde Schüler von Johann Wilhelm Hertel. 1751 lernte Fasch in Strelitz Franz Benda kennen und begleitete dessen Violinspiel. Wenn man Zelters Schilderung Glauben schenken darf, geschah dies zu beiderseitigem Nutzen: „Der junge Fasch war der Einzige in Strelitz, der dem Meister seine Solo vollkommen gut accompagniren konnte, und fand dabei ein so eigenes Vergnügen an der Schwierigkeit der Bendaschen Bässe und an der Zufriedenheit des großen Violinisten, daß er sich eine Zeit lang ausschließlich mit dem Accompagnement beschäftigte und dabei eine sehr fertige linke Hand gewann, die man noch in seinen letzten Jahren bemerkte, denn er konnte ohne Ausnahme alle Manieren, Rouladen und Sprünge, mit einer Hand wie der anderen, deutlich und natürlich herausbringen.“⁵⁸

Interessant an diesem Bericht ist, dass bei Bendas Einfluss und Wirkung auf den jungen Fasch nicht – wie in sonstigen Fällen – sein Violinspiel im Vordergrund stand, sondern dass seine Kompositionsweise indirekt zur Vervollkommnung von Faschs Klavierspiel beitrug. Nach seiner Rückkehr aus Strelitz besuchte Fasch die Schule im Kloster Bergen bei Magdeburg und wirkte ohne Anstellung bei der Zerbster Hofmusik mit. Wie schon sein Lehrer Carl Höckh verdankte schließlich auch Carl Fasch seine Anstellung der Vermittlung durch Franz Benda, denn dieser hatte Fasch für die

⁵⁶ Ebd. „den beyden Herren Graun“ Kapellmeister Karl Heinrich Graun (1703/04–1758) und Konzertmeister Johann Gottlieb Graun (1701/02–1771).

⁵⁷ Ebd., S. 30 f.

⁵⁸ Karl Friedrich Zelter, *Karl Friedrich Christian Fasch*, Berlin 1801, Reprint unter dem Titel: *Dokumentation zu Karl Friedrich Christian Fasch 1736–1800 von Karl Friedrich Zelter*, hrsg. von der Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein durch Eitelfriedrich Thom, Michaelstein/Blankenburg (Harz) 1983 (= Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts; 21), S. 11.

Stelle des zweiten Klavieristen Friedrichs II. empfohlen. Im Frühjahr 1756 trat Fasch seinen Dienst in Potsdam an.

Kurzzeitig war auch Friedrich Wilhelm Rust (1739–1796) Bendas Schüler. Als Jurastudent in Halle (1758–1762) erhielt Rust, der bereits über Kenntnisse im Klavier- und Violinspiel verfügte, unentgeltlichen Unterricht von Wilhelm Friedemann Bach, den er dafür als Organist im Gottesdienst vertrat. Auf Veranlassung seines Landesherren, des Fürsten Leopold Friedrich Franz von Anhalt-Dessau, ging Rust 1762 nach Zerbst und wurde Schüler des Konzertmeisters Carl Höckh im Violinspiel. Außerdem finanzierte ihm der Fürst 1763/64 in Berlin und Potsdam Violinunterricht bei Franz Benda und Klavierunterricht bei Carl Philipp Emanuel Bach. Nach einer Italienreise im Gefolge des Fürsten lebte und wirkte Rust ab 1766 in Dessau, wo er 1775 zum fürstlichen Musikdirektor ernannt wurde.⁵⁹ Rust fertigte eine Abschrift von 47 Instrumentalstücken an, die überwiegend Werke von Franz Benda enthält (33 Violinsonaten und 6 Violinduette).⁶⁰

Die Reihe von Bendas Freunden und Schülern, die unmittelbar oder indirekt durch Bendas Unterstützung beziehungsweise Vermittlung Fuß fassen und ihre Musikerlaufbahn beginnen oder ihre Stellung verbessern konnten, ließe sich noch fortsetzen. Im Grunde kann man auch noch für die Generation von Franz Benda konstatieren, was Ortrun Landmann 1980 so treffend auf den Punkt gebracht hat: „Liest man bei Mattheson, Mizler, Marpurg und Hiller die – zum Teil autobiographischen – Lebensläufe derjenigen Musiker, die die mittel- und norddeutsche Musikszene der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts bestimmten, so kommt man zu der überraschenden Feststellung: Sie kannten sich untereinander alle!“⁶¹

Nur – inzwischen ist es nicht mehr überraschend.

⁵⁹ Zu Rust s. Folker Göthel, Art. „Rust, Friedrich Wilhelm“, in: MGG1, Bd. 11, Kassel 1963, Sp. 398 f. sowie die Familienartikel „Rust“ von Lutz Buchmann, in: NGroveD (2001), Bd. 22, S. 35 f. und in: MGG2P, Bd. 14, Kassel, Stuttgart u. a. 2005, Sp. 699–702.

⁶⁰ B-Bc, Sign. 26382/III (RISM ID no. 702002597). Unter den wenigen nicht von Benda komponierten Stücken befinden sich drei Violinsonaten von Carl Höckh. Die Handschrift stammt aus der Musiksammlung von Guido Richard Wagener; am Ende einiger Kompositionen steht: „Geh. Rath Wagener | Marburg.“. Guido Richard Wagener (1822–1896) war ein namhafter Anatomieprofessor und eifriger Musikaliensammler. 1902 erwarb Alfred Wotquenne (1867–1939) Wagens Sammlung von dessen Adoptivsohn Hans Strahl (1857–1920) und verkaufte sie dann 1904 an die Bibliothek des Conservatoire Royal de Musique in Brüssel. Vgl. das Teilkapitel „Die Sammlung Wagener. I. Zur Biographie von Guido Richard Wagener und zum Schicksal seiner Sammlung“, in: Ulrich Leisinger und Peter Wollny, *Die Bach-Quellen der Bibliotheken in Brüssel. Katalog. Mit einer Darstellung von Überlieferungsgeschichte und Bedeutung der Sammlungen Westphal, Fétis und Wagener*, Hildesheim 1997 (= Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung; 2), S. 95–108.

⁶¹ Ortrun Landmann, Johann Georg Pisendel und der „deutsche Geschmack“, in: *Die Einflüsse einzelner Interpreten und Komponisten des 18. Jahrhunderts auf das Musikleben ihrer Zeit, Konferenzbericht der 8. Wissenschaftlichen Arbeitstagung, Blankenburg/Harz, 27. Juni bis 29. Juni 1980, Teil 1*, hrsg. von Eitelfriedrich Thom, Blankenburg 1981 (= Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts, 13), S. 20–34, hier: S. 20.

Roland Biener, Berlin

In der Ferne heimatverbunden?

Die böhmischen Quellen zu Antonio Rosettis Kirchenmusik

Während die Musik Antonio Rosettis in den vergangenen Jahren immer mehr in das Blickfeld der Forschung und erfreulicherweise der Pflege rückte, blieben die Herkunft und die frühen Jahre des Komponisten, intensiven Bemühungen zum Trotz, weiter von einem Schleier bedeckt.

Der Eintrag im Totenbuch der Schweriner Pfarrkirche vom Juni 1792 nennt das Alter des mit 42 Jahren Verstorbenen, wie auch dessen Geburtsort Leitmeritz [Litoměřice] im Norden Böhmens. Wohl nicht aus einer der bedeutenden böhmischen Musikedynastien stammend,¹ wird eine Ausbildung am Prager Jesuitenkollegium angenommen, und es ist nicht ausgeschlossen, dass dieser der Besuch des Jesuitenkollegiums in der Bischofsstadt Leitmeritz vorausgegangen ist. Einzelne Dokumente deuten für die Jahre vor 1773 auf eine Anstellung in den Diensten eines nicht näher identifizierten Grafen Orlow.² Zumindest ist anzunehmen, dass sich das Ende der Zeit in russischen Diensten außerhalb der üblichen Regularien gestaltete, wurde Rosetti doch vom späteren Fürsten Kraft Ernst von Oettingen-Wallerstein (1748–1802) „hilflos und allen Mitteln entblößt, der Verzweiflung nahe“³ in einem Wald bei Mönchsdeggingen, unweit der Residenzstadt Wallerstein, aufgefunden und im Sommer 1773 in den Dienst genommen. Für die folgenden 16 Jahre wurde der schwäbisch-fränkische Hof Wallerstein zur zentralen Stätte in Rosettis Biografie. Vorderhand ist jedoch nicht davon auszugehen, dass damit alle Kontakte zu den Orten und Persönlichkeiten seiner Herkunftslandschaft zwangsläufig abgebrochen sein müssen. Dies führt zur Aufgabenstellung dieser Untersuchung, inwiefern aufgrund der in Tschechien überlieferten Quellen für die persönliche Ebene eine Pflege der Verbindungen zwischen dem Komponisten und seinem Herkunftsland nachzuweisen ist. Der Schwerpunkt liegt auf der Betrachtung der Quellen zu den geistlichen Werken Antonio Rosettis. Doch werfen wir zunächst einen Blick auf die Situation in Wallerstein.

Nach seinem Regierungsantritt am 3. August 1773 widmete sich der Fürst dem Wiederaufbau der Hofkapelle. Als Rosetti in Wallersteinische Dienste trat, fand er dort bereits mit dem 1725 in Leskau [Lestkov]⁴ geborenen Johann Türschmidt einen Böhmen vor.⁵ Der Hornist scheint Rosetti

¹ Hinweis von Prof. Dr. Sterling E. Murray, E-Mail vom 23. Oktober 2008.

² Herbert Huber, Rosetti am Fuggerhof in Babenhausen. Ein Archivfund, in: Internationale Rosetti-Gesellschaft e.V. (IRG) (Hrsg.): *Rosetti Forum 2* (2001), sowie Günther Grünsteudel, Rosetti in russischen Diensten – ein neuerlicher Fund, in: *Rosetti Forum 3* (2002), S. 67–71.

³ Friedrich Weinberger, *Die fürstliche Hofkapelle in Wallerstein 1780–1840*, S. 72, zit. in: G. Grünsteudel (a. a. O.), Fußnote 22.

⁴ GerberNTL, Tl. 4., Leipzig 1814, Sp. 402; der Geburtsort erscheint dort als *Leschgau*.

⁵ Zu den nachfolgenden summarischen Ausführungen ist grundlegend: Günther Grünsteudel, *Wallerstein, das Schwäbische Mannheim*, Nördlingen 2000, S. 24–30 und S. 49–59.

sehr beeindruckt zu haben, sodass er dem Landsmann im Jahr 1779 ein Hornkonzert zugeeignet hat.⁶ Nach 1774 traten weitere Böhmen in die Dienste Fürst Kraft Ernsts. So der Oboist Joseph Fiala, geboren 1748 in Lochowitz [Lochovice] in Westböhmen, der allerdings bereits 1777 an den Hof des bayerischen Kurfürsten nach München weiterzog. Der Cellist Joseph Reicha, geboren 1752 in Chudenice bei Klattau [Klatovy], nahm seit 1780 auch die Kapellmeisterfunktion wahr, ehe er mit seinem Neffen Anton Reicha (1770–1836) an den Hof des Kölner Erzbischofs wechselte. Weiter ist zu nennen der Violinist Anton Janitsch (1752/53–1812), der von 1774 bis 1776 in Wallerstein wirkte, bis der Fürst nach dem Tod seiner Gemahlin das Orchester zunächst weitgehend auflöste. Zwischen 1778 und 1785 war Janitsch erneut in Wallerstein beschäftigt.

Es ist auffällig, dass der Wallersteiner Hof seine Kräfte oftmals nicht dauerhaft halten konnte. Neben ihrer Herkunft aus Böhmen teilten die genannten Musiker mit Rosetti und den anderen Mitgliedern des Orchesters einen Missstand, der auch ihn 1789 zu einem Anstellungswechsel bewog: Die überaus mäßige Bezahlung des Fürsten, die mit den Angeboten auswärtiger Höfe selten konkurrieren konnte und wie im bekannten Fall Wolfgang Amadé Mozarts auch Rosetti zwang, Bettelbriefe zu schreiben.⁷ So war Antonio Rosetti letztlich gezwungen, Wallerstein zu verlassen und in seinen verbleibenden drei Lebensjahren in die Dienste des Herzogs Friedrich Franz I. von Mecklenburg-Schwerin (1756–1837) zu treten, wo er für seine Tätigkeit mit einem Gehalt honoriert wurde, das das in Wallerstein bezogene um das vierfache übertraf, Nebeneinkünfte und Naturalzuwendungen nicht eingerechnet.⁸ Im Orchester zurück blieben Musiker, die Rosetti persönlich und musikalisch sehr geschätzt hat, darunter die bedeutenden und über die Region hinaus bekannten Hornisten Joseph Nagel (1751/52–1802) aus Südmähren, und Franz Zwierzina (1721–1825), der aus Chrást bei Pilsen [Plzeň] stammte. Beide Hornisten hatten unter anderem bei Anton Joseph Hampel (um 1710–1771) in Dresden eine Ausbildung genossen und wirkten – nebenbei bemerkt mit der höchsten Besoldung im Orchester – seit 1780 am Wallersteiner Hof.

Die Aufgaben Antonio Rosettis am Wallersteiner Hof umfassten in den ersten Jahren die üblichen Dienste in Livree; daneben erscheint er in den Abrechnungen seit Juli 1774 als Kontrabassist. Fürst Kraft Ernst eröffnete seinen Musikern häufig die Möglichkeit, auswärtige Aufträge anzunehmen oder auf Konzertreisen zu gehen. Für die Entstehung von Rosettis Kirchenmusik ist dies von Bedeutung, beschränkten sich die Möglichkeiten des Komponisten in Wallerstein doch auf instrumentale Musik und gaben ihm, von einzelnen Ausnahmesituationen abgesehen, selten die Gelegenheit zur Komposition von geistlichen Werken. Zu einer dieser Ausnahmesituationen, die Trauerfeier der jung verstorbenen Fürstin Maria Theresia von Oettingen-Wallerstein, entstand das Requiem Es-Dur RWV H15 von 1776, das 1791 (mit Ergänzungen) zur Trauerfeier für Wolfgang Amadé Mozart in Prag er-

⁶ Es handelt sich hierbei um das Konzert RWV C49 Es-Dur „pour Monsieur Dürrschmied“, vgl. S. E. Murray, *The Music of Antonio Rosetti (Anton Rösler) ca. 1750–1792. A Thematic Catalog*, Michigan 1996 (nachfolgend RWV), S. 228

⁷ Günther Grünsteudel, *Wallerstein, das Schwäbische Mannheim*, S. 45: Rosetti an Fürst Kraft Ernst (Wallerstein, 1. Februar 1789).

⁸ Ebd., S. 27.

klang. Nahezu alle anderen geistlichen Werke entstanden für Auftraggeber außerhalb des Wallersteiner Hofes – und sind, soviel sei schon vorweggenommen, aufgrund des Fehlens von Autographen und Kopien aus dem Wallersteiner Kreis in ihrer Echtheit zumindest nicht immer unumstritten.

Bezüglich der Böhmisches Quellen gehören als Vorüberlegungen die Fragen nach Zeit und Anlass der Entstehung. Es wäre anzunehmen, dass die im Umfeld der Kindheit und Jugend Rosettis überlieferten Werke eher dem Frühwerk des Komponisten zuzuordnen sind und aus einer Zeit vor der Übersiedlung nach Wallerstein stammen sollten. Dies gilt es nachfolgend zu untersuchen. Daneben gibt es die Erwägung, dass einige Messen und Requien, die vorwiegend in Böhmen überliefert vorliegen, aus der räumlichen Distanz für dortige Kirchen und Spitäler komponiert wurden. Es wäre zu vermuten, dass die originalen Partituren der Auftragswerke dann in Rosettis Besitz verblieben und von ihm an seinen neuen Wirkungsort nach Ludwigslust mitgenommen wurden. Für eine Anzahl anderer Werke ist dies nachvollziehbar.⁹ Leider blieben meine Forschungen zum Verbleib des Nachlasses, insbesondere des geistlichen Werkes, bislang ohne Erfolg.

Weiter ist zu nennen das „Rosetti-Rösler/Roessler-Problem“.¹⁰ Ohne hier allzu breit auszuführen verweise ich auf die „konkurrierenden“ Komponisten Anton Rössler (1784–1850), Organist in dem im äußersten Norden Böhmens gelegenen Nixdorf [Mikulášovice] und einem weiteren, um 1777 in Brno wirkenden Anton Rösler. Der letzte hier zu nennende Komponist ist Jan Josef Rösler (1771–1813), der mit zahlreichen Opern hervortrat und in Wien und Prag wirkte. Glücklicherweise verfasste Jan Josef Rösler ein Verzeichnis seiner Werke, das heute in der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien aufbewahrt wird. Es gilt also, die Zuschreibungen sehr genau abzuwägen.

Doch betrachten wir die in Böhmen überlieferten Werke zuerst, kursorisch nach Gattungen geordnet:

Von Rosettis ca. 40 Sinfonien finden sich in Böhmen Abschriften von 10 Werken.¹¹ Diese Sinfonien stammen mit einer Ausnahme alle aus der Wallersteiner Zeit und gehörten zu einem großen Teil in die Sammlung des Grafen Anton Theodor Colloredo-Waldsee (1729–1811), Erzbischof zu Olmütz [Olmouc]. Die 27 Bläserpartiten sind lediglich mit drei Werken vertreten.¹²

⁹ Otto Kade, *Die Musikalien-Sammlung des Großherzoglichen Mecklenburg-Schweriner Fürstenhauses aus den letzten zwei Jahrhunderten*, Hildesheim u. a., Schwerin u. a. 1893 und 1899, darin S. 168–172 die Werke Rosettis. Es finden sich darunter ein Titelblatt des Requiem H15, sowie weitere Quellen mit Bezug zu Wallerstein: Sinfonien RWV A8 (Teilautograph und Kopie F. X. Link, D-SWI: nicht mehr vorhanden), A39 (Kopien von F. X. Link und J. Nagel, D-SWI: Mus. ms. 4613), A33 (Kopie K. S. Jäppelt mit autographen Eintragungen, D-SWI: Mus. ms. 4614), A28 (Kopie F. X. Link mit autographen Signatur Rosettis, D-SWI: Mus. ms. 4616), A7 (Kopie J. Nagel, D-SWI: Mus. ms. 263).

¹⁰ Die aktuelle Literatur zu dieser Fragestellung findet sich bei: Sterling E. Murray, RWV, S. XXI–XXVI (1996), sowie besonders aufschlussreich: Jiří Štefan, *Rosettiana – Beiträge zur frühen Biographie*, in: *Rosetti Forum 2* (2001), S. 29–34 als gekürzte deutsche Fassung des in der tschechischen Musikzeitschrift *Hudební věda* erschienenen Aufsatzes (2001).

¹¹ Lt. RWV: A1, A6, A10, A12, A19, A24, A29, A32, A37, A49. Die Zuordnung der Schreiber deutet auf die Entstehung außerhalb von Wallerstein: So z. B. Copyist 2 (am Hof in Berlin), Copyist 15 (professioneller Wiener Schreiber) etc. Weitere Forschungen versprechen interessante Ergebnisse zur Verbreitung der Werke Rosettis. Ein direkter Kontakt zu Wallerstein oder zu Rosetti selbst ergibt sich bislang nicht.

¹² B8: Rychov nad Kněžnow; B23Q (konkurrierende Zuschreibung Witasek, nicht datiert), B24: Brno (professioneller Wiener Schreiber) und Klášterec nad Ohri/Thun-Hohenstein

Von den mehr als 50 Konzerten finden sich 4 Violinkonzerte und 2 Hornkonzerte in Tschechischen Sammlungen¹³, darunter in denen der Häuser Colloredo-Waldsee und Schwarzenberg. Ein mögliches Autograph in Český Krumlov beinhaltet eines der Streichquartette¹⁴ und gibt Anlass, zu gegebenem Zeitpunkt dessen Provenienz zu untersuchen. 2 Klaviertrios sind in Cheb und eines ist in Prag überliefert.¹⁵ Exemplare der Streichduette und Klaviersonaten fehlen vollständig. Es bleibt vorsichtig zu konstatieren, dass zumindest einige wenige Werke überliefert sind, die bis ca. 1780 in Wallerstein entstanden und dann nach Böhmen gelangt sind. Zwar waren diese Kompositionen wohl nicht für Böhmen bestimmt, doch ist deren Aufbewahrungsort ein Hinweis für weitere Forschungen.

Die Gesangswerke sind mit drei Liedern in Český Krumlov vertreten.¹⁶ Zwei geistliche Arien, RWV F94 *Amavit eum Dominus amavit* und RWV F97 *Huc catastae*, und somit die frühesten unter dem Namen Rosetti überlieferten Werke (1768) werden in Třeboň aufbewahrt. Die Echtheit der Kompositionen bleibt zu klären; sollten sie auf Rosetti zurückgehen, so sind sie am Ende seiner Studienzeit entstanden und können möglicherweise durch einen Kommilitonen nach Třeboň gebracht worden sein. Allerdings liegen auch diese Verbindungen derzeit noch im Dunkeln.

Zwei weitere kleinere Werke, RWV F96 *Diffusa est gratia* und RWV F99 *Quae est ista quae ascendit* liegen in Poděbrady, beziehungsweise in Cheb. Überlieferung und stilistische Untersuchungen machen die Echtheit zumindest für RWV F99 wahrscheinlich.¹⁷

Das Oratorium *Der Sterbende Jesus* von 1785, bereits 1786 bei Artaria gedruckt, findet sich mit zwei handschriftlichen Kopien in Nový Bor und einmal in Prag. Zudem wurde der Schlusssatz des Oratoriums zu einer Motette umgearbeitet.¹⁸ Die deutschsprachigen großen Chorwerke der Ludwigs-luster Zeit fehlen sämtlich.

Wenn wir von den Oratorien absehen und die bislang genannten geistlichen Werke betrachten, so sind sie im Umfang eher überschaubar, und es ist möglich, dass es sich bei ihnen um Früh- oder um Gelegenheitswerke handelt. Anders die Messen und Requiens.

Das von Sterling E. Murray vorgelegte Werkverzeichnis enthält im Hauptteil 13 Messen und 7 Requiemkompositionen. Nachfolgend möchte ich diejenigen Werke betrachten, die in den Böhmi-schen Quellen vorhanden sind. Es ist zu beachten, dass der Ort der heutigen Aufbewahrung nicht immer mit demjenigen der ursprünglichen Bestimmung identisch sein muss. Genannt werden jedoch, soweit zu eruieren möglich und mit einigen Vorbehalten, die ursprünglichen Aufbewahrungsorte. Wie bei nahezu allen geistlichen Werken lateinischer Sprache mit Ausnahme des Requiems von 1776 fehlen

¹³ C6 (Schreiber nicht geklärt), C9 (Wiener Schreiber), C10, C12Q, C51 (Kopist J. C. R. Liedteka), C55Q, C57, C62 (Kopien aus den Jahren ca. 1810 und 1812).

¹⁴ D8 (möglicherweise Autograph, datiert August 1777); daneben D14 (Prag, Wenzel Baron Lotz/A. Dobesch [?]) und D18 (erst 1957).

¹⁵ D26 und D28 Cheb, CZ-D27 Pnm (Radenín, ca. 1780).

¹⁶ F47, F54, F79 (vor 1782).

¹⁷ Hier verweise ich auf die Untersuchungen, die ich im Rahmen meiner Dissertation vorlegen möchte: Roland Biener, *Die geistlichen Werke Antonio Rosettis*, ortus-musikverlag Berlin, voraussichtlich 2012.

¹⁸ H29 *Laetare mater ecclesia*, nicht vor 1785. Als Kopist und möglicher Bearbeiter ist genannt Mathiae A. A. Gepelak.

auch hier die Autographe. Stilistisch, soviel sei schon gesagt, ist es in allen Fällen ausgeschlossen, dass die Werke vor 1773 entstanden sind. Als zeitlicher Korridor wären eher die Jahre 1776–1780 anzunehmen, in welchen Fürst Kraft Ernst seine Hofmusik und somit auch Rosettis Aufgaben deutlich reduziert hatte. Während dieser Zeitspanne verfügte Rosetti über genügend Zeit wie auch finanziellen Anreiz, um auswärtige Aufträge anzunehmen. Und so hätten bestehende Kontakte nach Böhmen durchaus zu Aufträgen führen können. Jedenfalls sind in Böhmen sechs Messen unter Rosettis Namen vorhanden, die nun weiter untersucht werden sollen. Allerdings zeigt sich aufgrund von stilistischen Kriterien bald, dass auch nach 1780 noch Messen und Requien entstanden sein können.

Die *Missa solennis C-Dur* RWV H1 findet sich in den böhmischen Quellen elfmal wieder. Soweit nachzuvollziehen lag der ursprüngliche Aufbewahrungsort dreimal in der Umgebung von Brno,¹⁹ einmal in Mladá Boleslav, zweimal in Benešov, einmal in der Kathedrale von Poděbrady. Weitere Quellen befinden sich ohne Angabe des ursprünglichen Aufbewahrungsortes im Prager Nationalmuseum für Musik. Falls eine Datierung gegeben ist, liegt diese deutlich im 19. Jahrhundert, die Quellen sind somit nicht zu Lebzeiten Rosettis entstanden. Die Quelle aus Mladá Boleslav enthält den Hinweis auf eine kommerzielle Verbreitung, ist also wohl von außerhalb bezogen worden.²⁰

Aufgrund eines äußeren Anhaltspunktes ist die *Messe C-Dur* RWV H2 in die Zeit der Paris-Reise Rosettis anzusetzen.²¹ Sechs der sieben erhaltenen Quellen befinden sich in der Tschechischen Republik, hiervon eine Handschrift in Mladá Boleslav. Eine Kopie stammt aus der Kathedrale von Poděbrady und eine weitere aus dem Spital Kuks in Nordböhmen²². Zwei Quellen befinden sich ohne Angabe der Provenienz in Prag, eine weitere in Plzeň. Auch hier liegen die angegebenen Datierungen erst um 1800, 1820²³ bzw. 1825.

Die *Missa D-Dur* RWV H4 ist sicherlich nicht für einen Böhmisches Auftraggeber entstanden. Das in der Authentizität nahezu sichere Werk ist in Österreich, der Schweiz, Deutschland und der Tschechischen Republik in insgesamt 14 Quellen überliefert und auch zeitlich um 1780 relativ gut einzuordnen. Die einzige (nicht datierte) tschechische Quelle wird in Cheb aufbewahrt und gehörte ursprünglich einem Sammler („*Possessore*“) mit den Initialen F. F. Grimm.²⁴

Vier tschechische Quellen beziehen sich auf die *Messe d-Moll/D-Dur* RWV H8. Eine Quelle befand sich auf Schloss Kuks und trägt das Datum Februar 1822.²⁵ Nicht weit davon entfernt wird in

¹⁹ CZ-Bm (Karočovice u Bruntálu), A 36.404 Die Quelle enthält den Hinweis auf eine Aufführung im Dezember 1837.

²⁰ Das Deckblatt der Quelle zeigt rechts unten den Kaufpreis in Höhe von 5 fl.

²¹ Die im Diözesanarchiv Graz-Seckau aufbewahrte Quelle A Gd (Vordernberg): Ms. 14 enthält auf dem Titelblatt den Hinweis: *Compose par Mons. Rosetti. / a Paris*. Rosetti befand sich zwischen Ende Oktober 1781 und Mai 1782 auf der Reise in die französische Hauptstadt.

²² Grundlegend für die Darstellung der Herkunft und die Überlieferung der Quellen auf Spital Kuks, Michaela Freemanová-Kopecká, *Catalogus Artis Musicae in Bohemia et Moraviae Cultae. Artis Musicae Antiquioris Catalogorum Series Vol. VI/1, Collectio Fratrum Misericordiae Kukussiensis*, Prag 1998 (nachfolgend zitiert als Freemanová-Kopecká).

²³ CZ-MB, Ms. 162: Datierung 1820 auf der letzten Seite der Stimme Viola.

²⁴ CZ-CH, 581. Als Komponist wird genannt: „*del Sig: Rosset*“[sic!].

²⁵ Vgl. Freemanová-Kopecká, S. 67: Schreiber ist Franz Rucker (1798–1866), seit 1810 Nachfolger von Joseph Faltis als Lehrer der Singknaben und Kukser Chorregent. Wichtig sind hier Frau Dr. Freemanová-Kopeckás

der Kathedrale von Dobruška ein weiteres Quellenmanuskript aufbewahrt. Zwei Quellen befinden sich in Prag. Das sehr interessante Werk enthält einen Anhaltspunkt, der eine Datierung nahe legt: Im *Qui tollis* wird die erste Arie des Papageno aus Mozarts *Zauberflöte* zitiert. Für die Entstehung bliebe also der sehr enge zeitliche Korridor zwischen der Wiener Uraufführung von Mozarts Oper KV 620 im September 1791 und Juni 1792, als Rosetti nach längerer Krankheit starb. Der Fall wird in meiner Dissertation diskutiert. Zumindest bleiben Zweifel an der Echtheit des Werkes bestehen.

Bereits von Professor Murray als zweifelhaft eingeschätzt, sei hier die Frage der Echtheit der Messe Es-Dur RWV H9Q zunächst offen gelassen. Dies liegt nicht nur an der parallelen Zuschreibung an Johann Michael Malzat (1749–1787), sondern ebenso an stilistischen Kriterien, die andernorts ausführlicher untersucht werden sollen. Das Werk ist in der Umgebung Brnos dreimal vorhanden, findet sich außerdem in Schloss Kuks und in Rychnov. Ein weiteres Exemplar stammt aus Úterý bei Cheb. Somit bilden sich klare Zentren der Überlieferung heraus und es wäre interessant, die Filiation zu untersuchen. Allerdings würde diese Aufgabe den gesteckten Rahmen meiner Dissertation überschreiten und muss späteren Forschungen vorbehalten bleiben.

Die Messe in F-Dur RWV H10 ist nur einmal erhalten und diese Quelle stammt, wie auf dem Titelblatt vermerkt, aus der Dekanalkirche in Eger [Cheb].²⁶ Die Abschrift ist leider nicht datiert, kann aber durch stilistische Kriterien in das Umfeld sicherer Messen und zeitlich in die zweite Hälfte der 1780er Jahre eingeordnet werden. Zudem benennt die Quelle ausdrücklich *Antonio Rosetti* als Autor.

Lediglich bei dem nun als letztes zu betrachtenden Werk kann ein konkreter Bezug zwischen der heute in Prag aufbewahrten Quelle und dem Komponisten hergestellt werden. Es handelt sich um das schon mehrfach erwähnte Requiem in Es-Dur RWV H15, das, ursprünglich für die verstorbene Fürstin von Oettingen-Wallerstein komponiert, bald eine immense Verbreitung gefunden hat und in nicht weniger als fünf Versionen belegt ist. Drei der Versionen finden sich in Böhmen wieder. Eine davon, die Version E, schreibt das Werk fehlerhaft Vincenzo Righini (1756–1812) zu und entstand um 1840. Sie kann ebenso außer Acht gelassen werden wie eine weitere Version D, vertreten durch die Quelle aus Tepla, die erst um 1830 entstand und wie alle diese späten Quellen lediglich einen Hinweis zur Rezeptionsgeschichte gibt.

Die primäre Quelle der Version C wird heute in Prag aufbewahrt.²⁷ Der handschriftliche Stimmensatz wurde zum überwiegenden Teil vom Wallersteiner Kopisten Franz Xaver Link (1759–

Ausführungen über den Rückgang des Zuflusses von Musikmaterialien aus anderen Ordensresidenzen der Barmherzigen Brüder unter Rucker und der dann erfolgenden vermehrten Verwendung von Papieren aus der Umgebung von Kuks. Für die Rezeptionsgeschichte ist es interessant, zu einem späteren Zeitpunkt nach der dann in Kuks zugrunde gelegten Vorlage zu forschen. Allerdings kompliziert sich die Zuschreibung weiter durch den Hinweis von Frau Dr. Freemanová-Kopecká auf zwei bislang nicht berücksichtigte tschechische Quellen mit der Autorenzuschreibung an Vogel. Hierzu vgl. auch Freemanová-Kopecká, S. 433–437: Das Kukser Corpus, heute im Prager Nationalmuseum für Musik (CZ-Pnm) aufbewahrt, umfasst die Messen RWV H2, H8 und H9Q. Alle drei Werke verfügen über breite Möglichkeiten für eine Solovioline und lassen somit Schlüsse zu den um 1820 in Kuks vorherrschenden musikalischen Präferenzen zu.

²⁶ CZ-CH, 2798, vgl. RWV S. 545. Ich danke Herrn Prof. Dr. Tomislav Volek (Prag) für den Hinweis, dass die Quelle nach dem Tode Strobachs aus dessen Nachlass vom Haus Lobkowitz angekauft wurde.

²⁷ CZ-Pnm, Ms. parts CZ-LIT (Loretánsky): Sign. 194.

1825) angefertigt und stammt aus dem Besitz von Johann Joseph Strobach (1731–1794). Somit ergeben sich zwei Bezugspunkte zu Antonio Rosetti: Link ist einer der Hauptkopisten für Rosettis Werke der Wallersteiner Zeit. Joseph Strobach hingegen war mit Rosetti vermutlich seit dessen Prager Studententagen bekannt.²⁸ Im Prager Musikleben nahm Strobach über lange Jahre einen wichtigen Platz ein; so war 1786 unter seiner Leitung Mozarts Oper *Le nozze di Figaro* KV 492 erstmals in Prag gegeben worden. Bereits 1789 hatte Strobach unter der Mitwirkung Josefa Duscheks zur Beisetzung eines Prager Würdenträgers ein Requiem Rosettis aufgeführt, das mit dem nun betrachteten mit großer Wahrscheinlichkeit identisch ist.²⁹

Interessant ist der Vergleich zwischen der Prager Quelle und der Fassung in Wallerstein. Es sind kleine Varianten in der Stimme der zweiten Flöte, und Präzisierungen in den Violinen festzustellen, die einzelne Effekte schärfen, so z. B. im *Dies irae*, das ohnehin durch punktuelle Veränderungen dramatisch gesteigert ist. Die Violinen hingegen verdoppeln jetzt einzelne Abschnitte im Bass. Zudem werden Pauken eingefügt. Die Änderungen verdichten den Klang, akzentuieren an einigen, wichtigen Stellen deutlicher, greifen allerdings nie in die Harmonik des Satzes ein. Es ist anzunehmen, dass diese Veränderungen auf Rosetti selbst zurückgehen. Ein weiterer Hinweis für eine aktive Bearbeitung Rosettis bereits vor der für Prag bestimmten Abschrift durch den Kopisten Link in Wallerstein ist die Änderung des Schlusstaktes des *Lacrymosa*. Gegenüber der Version A (zwei Viertelnoten, Halbe Pause) bekräftigt die Quelle Prag (Version C) die Schlusswirkung durch eine Abfolge von drei Viertelnoten und einer Viertelpause, ist also Folge einer Überlegung zur Struktur des Satzes.

Der Kontakt zwischen Rosetti und Strobach ist genügend begründet. Die Frage, wann Rosetti sein Werk an Strobach übersandte und ob dies aufgrund einer Anfrage aus Prag geschah, ist von der momentanen Quellenlage nicht zu beantworten, da alle Hinweise in der ohnehin spärlich bekannten Korrespondenz Rosettis fehlen. Festzuhalten bleibt, dass mit Johann Joseph Strobach zumindest ein Kontakt Antonio Rosettis in sein Herkunftsland belegbar bestehen geblieben ist.

Aus den genannten Feststellungen bleiben nun Folgerungen zu ziehen. Entgegen der ersten Annahme sind die in Böhmen überlieferten Messen keinesfalls dem Frühwerk, also der Zeit vor der Übersiedelung nach Wallerstein von 1773 zuzuordnen. Zudem ergibt sich bei der Betrachtung der Daten überlieferter Quellen, sowie der Anhaltspunkte, die aus anderen Werken ablesbar sind, folgendes Bild:

Mit Ausnahme des Requiems RWV H15 befindet sich kein weiteres, durch die Quellensituation gesichertes Werk Antonio Rosettis in Böhmen. Es wäre allerdings vorschnell, hieraus die Echtheit dieser Werke abzulehnen, da sie auf authentisches, aber inzwischen verlorenes Material zurückgehen könnten. Wie bereits angedeutet, trifft dieser Umstand auf nahezu alle lateinischen Kirchenwerke Rosettis auch außerhalb Böhmens zu. Vor dem Hintergrund der eingangs geschilderten Problematik konkurrierender Komponistenpersönlichkeiten wird im Fach diskutiert, ob nicht sämtliche lediglich in

²⁸ S. E. Murray: „Das Requiem war von dem berühmten Kapellmeister Rosetti“. Rosettis Beitrag zur Trauerfeier für Mozart in Prag, in: *Rosetti-Forum* 7 (2006), S. 3–11.

²⁹ Ebd., S. 6.

Böhmen überlieferten Werke in ihrer Authentizität angezweifelt werden müssen.³⁰ Zumindest für die in Cheb überlieferten Werke ist die Echtheit wahrscheinlich, für RWV H1 und RWV H2 halte ich sie stilistisch zumindest für denkbar.

Allerdings überraschen mehrere Punkte: Zumindest scheint Rosetti nach seinem Weggang aus Böhmen kaum Kontakte in seine Heimat gepflegt zu haben. Tatsächlich tritt lediglich Strobach weiter in Erscheinung, und dies nur im Kontext des Requiems RWV H15. Aufgrund der führenden Rolle Strobachs im Prager Musikleben seiner Zeit wäre zu vermuten gewesen, er hätte seinem Freund Aufträge vermittelt oder weitere Werke von dessen Komposition zur Aufführung gebracht. Dazu fehlen aber alle Anhaltspunkte. Und am Rande bemerkt: Auch für einen Aufenthalt des Komponisten in Böhmen nach seinem Weggang im Jahr 1773 oder für eine Bewerbung an eine der dortigen Stellen gibt es keine Hinweise.³¹ Die momentane Quellenlage berücksichtigt, lässt schon die geringe Verbreitung von Rosettis Kammermusik aufhorchen;³² hier wäre am ehesten ein lebendiger Austausch unter befreundeten Musikern zu erwarten gewesen. Darüber hinaus fehlen Hinweise zu Kontakten während der Zeit in Ludwigslust. Da Rosettis Stil gegenüber den früheren Kirchenwerken tatsächlich weitgehend verändert ist, wäre anzunehmen gewesen, er hätte diesen Wandel mit „alten Freunden“ diskutieren wollen. Doch auch hierfür fehlen alle Belege. Die momentan bekannten Quellen sprechen jedenfalls eher gegen eine aktive Pflege des Kontakts zu seinem böhmischen Heimatland.

Aus der Sicht Böhmens ist jedoch ein ganz anderer Schluss zu ziehen. Bereits zu Lebzeiten Rosettis scheinen seine Sinfonien zumindest in den nach Wien oder Berlin orientierten Adelshäusern aufmerksam rezipiert worden zu sein. Bezüglich der geistlichen Werke zeigen gerade die sehr spät anzusetzenden Quellen eine Wertschätzung, die sich in einer anhaltenden Rezeption und einer Bearbeitung der Instrumentalmusik im Hinblick auf eine lateinisch textierte Verwendung in gottesdienstlichen Rahmen auswirkt. Die Pflege der Messen, ob authentischer oder auch nur unter seinem Namen firmierender, hält immerhin gut 45 Jahre nach dem Ableben des Komponisten an und übertrifft damit nahezu alle anderen zur Zeit bekannten Aufführungstraditionen.³³

³⁰ Vgl. den Aufsatz von Jiří Štefán, *Rosetti-Forum* 2 (2001), S. 32.

³¹ Rosetti hatte sich bekanntlich in seiner Wallersteiner Zeit nach Kirchheimbolanden beworben; letztlich wechselte Rosetti an den protestantischen Hof nach Ludwigslust.

³² Es sei nochmals auf die Ausführung im Kontext der Instrumentalmusik verwiesen: Zu prüfen bleiben Kontakte nach Český Krumlov und eventuell nach Cheb.

³³ Siehe die Ausführungen zu RWV H1. Einzig das in Weyarn überlieferte Requiem RWV H18Q trägt einen noch später anzusetzenden Aufführungshinweis (1891), die dann allerdings unter dem Namen des Komponisten Lorenz Justinian Ott erfolgte.

