

Seit den 1980er Jahren erfreut sich die Dresdner Hofkirchenmusik des 18. Jahrhunderts sowohl in der Fachwelt als auch in der musikinteressierten Öffentlichkeit eines wachsenden Interesses. Im Mittelpunkt stand zunächst das Schaffen des Böhmen Jan Dismas Zelenka; später fand die Musik von Johann David Heinichen, Johann Adolf Hasse und Johann Gottlieb Naumann einige Aufmerksamkeit. Inzwischen vergeht kaum ein Jahr, ohne dass nicht ein oder mehrere Werke aus dem Hofkirchenrepertoire ihre erstmalige Wiederaufführung erleben. Moderne Kammerchöre mit ihrer hoch entwickelten Klangkultur finden hier gemeinsam mit spezialisierten Instrumentalensembles ein dankbares Betätigungsfeld. Solche Aktivitäten leben nicht nur von dem reichen Fundus der in der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden verwahrten Manuskripte, sondern auch vom kulturellen Prestige der sächsischen Metropole. Im öffentlichen Bewusstsein ist die Kirchenmusik inzwischen stärker zum „Markenzeichen“ des Dresdner Hofkapellrepertoires aus dem 18. Jahrhundert geworden als die Instrumentalmusik oder gar die Oper, die bei den Zeitgenossen das größte Aufsehen erregte.

Eine solche Erfolgsgeschichte hat ihre Schattenseiten. Sie verführt dazu, die historischen Phänomene als in sich geschlossene Einheiten zu betrachten und die komplizierte Geschichte ihrer Entstehung in vereinfachter Darstellung zu präsentieren. Nach der bahnbrechenden Studie von Wolfgang Horn zur Dresdner Hofkirchenmusik von 1720 bis 1745 konzentrierten sich die folgenden Beiträge meist auf das Schaffen einzelner Komponisten, während Probleme des Repertoireaufbaus und -betriebs sowie der Aufführungspraxis eher an den Rand des Interesses gerieten. Erst recht unterblieb eine Diskussion grundsätzlicher historiographischer Fragen. Deshalb waren die Ergebnisse der bisherigen Forschungen zunächst geeignet, die scheinbar unerschütterliche Vorstellung von der institutionellen Einheit der Dresdner Kapellgeschichte zu bestätigen. Innerhalb dieses seit langem fest gefügten Bildes avancierte die Hofkirchenmusik zu einer weiteren Konstante der Geschichtsschreibung – neben der Bedeutung Dresdens für die italienische Oper, dem „vermischten Geschmack“, und der deutschen Vivaldi-Rezeption.¹ Sol-

1 Die Grundlagen für diese Sichtweise hatte Moritz Fürstenau mit seiner umfassenden Gesamtdarstellung *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, Dresden 1861/62, gelegt, aus deren Schatten sich auch die meisten neueren Untersuchungen nicht zu lösen vermochten. Zur Diskussion von Fürstenaus methodischen Voraussetzungen vgl. Gerhard Poppe, *Kontinuität der Institution oder Kontinuität des Repertoires? Einige Bemerkungen zur Kirchenmusik am Dresdner Hof zwischen 1697 und 1717*, in: *Miscellaneorum de Musica Centus. Karl Heller zum 65. Geburtstag am 10. Dezember 2000*, hrsg. von Walpurga Alexander, Joachim Stange-Elbe und Andreas Waczkat, Rostock 2000, S. 49–81, hier vor allem S. 50–57.

che Konstanten können jedoch den Blick auf die jeweilige Ausgangssituation verstellen und die weitere konstruktive Auseinandersetzung mit dem Gegenstand eher blockieren. Angesichts der kaum noch überschaubaren Literatur zur Geschichte der Dresdner Hofmusik sind deshalb Klärungen zur historiographischen Methode gerade auch in quellenorientierten Studien immer wieder notwendig.

Innerhalb der skizzierten Zusammenhänge gelten die Jahre von 1717 bis 1725 für die Dresdner Hofkirchenmusik als der Beginn einer glanzvollen Ära, die sich in dieser Phase vor allem mit den Namen Antonio Lotti, Johann David Heinichen und Jan Dismas Zelenka verbindet. Nach dem Umbau des Opernhauses am Taschenberg zur ersten katholischen Hofkirche seit Einführung der Reformation war im Herbst 1709 ein eigenes Ensemble aus böhmischen Knaben eingerichtet worden, die für die Aufführung der gottesdienstlichen Musik zuständig waren und gleichzeitig bei den am sächsischen Hof wirkenden Jesuiten ihre schulische Ausbildung erhielten. Die im gleichen Jahr wiedergegründete Hofkapelle bestand dagegen zunächst nur aus Instrumentalisten. Der Aufgabenbereich der Musiker war in den *Règlements du Roi pour l'Eglise et Chapelle Royale ouverte aux Catholiques* von 1708 festgelegt, die jedoch vor der Neuordnung der Hofmusik entstanden und deren Aussagefähigkeit für die Praxis begrenzt bleibt. Für den Neuaufbau dieser Jahre – nicht nur der Kirchenmusik, sondern auch der katholischen Gottesdienstpraxis und Seelsorge – inmitten einer ausgesprochen feindseligen Umwelt bieten die Aufzeichnungen des *Diarium Missionis Societatis Jesu Dresdae* ein detailreiches und realistisches Bild. Dieses Tagebuch der Dresdner Jesuitenmission galt seit dem Zweiten Weltkrieg als verschollen und wurde erst 1985 bei Aufräumarbeiten hinter der Orgelempore der Katholischen Hofkirche wiedergefunden.² Es enthält gleichermaßen Notizen über Einrichtung und Ausbau der Gottesdienstordnung und die Notwendigkeiten der Diasporaseelsorge wie über die anfänglichen Schwierigkeiten angesichts fehlender liturgischer Bücher und Geräte. Kontakte zu den in der Umgebung des Hofes lebenden Künstlern und Kaufleuten finden in diesem Tagebuch ebenso Erwähnung wie Einzelheiten des Alltags an der von den Jesuiten betriebenen Lateinschule oder manche Schikanen der städtischen Behörden gegenüber den in Dresden lebenden Katholiken.³ Die tagesaktuellen Aufzeichnungen dienten als Stoffsammlung für die jährlich an das Generalat des Ordens in Rom zu schreibenden Berichte.⁴ Nicht zuletzt enthält das *Diarium Missionis* immer wieder Notizen über die an der Hofkirche tätigen Musiker und die von ihnen aufgeführte Musik. Wer hier eine systematische Chronik der kirchenmusikalischen Praxis erwartet, wird jedoch enttäuscht sein. Trotzdem bietet das *Diarium Missionis* aufgrund seiner – kaum je durch besondere Interessen getriebenen – Nahperspektive

2 Information aus dem Inventarverzeichnis des Dompfarramtes Dresden. Für die freundliche Mitteilung danke ich Frau Felicitas Lehrach. Die naheliegende Frage, wo sich die Bände des *Diarium Missionis* und andere Quellen während der Bombardierung Dresdens am 13. Februar 1945 befanden, ist heute nicht mehr zu beantworten.

3 Zur konfessionellen Situation dieser Jahre vgl. Paul Franz Saft, *Der Neuaufbau der katholischen Kirche in Sachsen im 18. Jahrhundert*, Leipzig 1961, vor allem S. 62–87. Der Autor hatte das *Diarium Missionis* noch vor 1945 studieren können. Die unfreundliche, ja gelegentlich offen feindselige Haltung sowohl des alteingesessenen Adels als auch der Bevölkerung gegenüber dem Kurprinzenpaar und ihrem (katholischen) Hofstaat in den 1720er Jahren hebt auch Jacek Staszewski, *August III. Kurfürst von Sachsen und König von Polen*, Berlin 1996, S. 113 f., hervor.

4 Diese sind zusammengefasst in der *Historia Missionis Societatis Jesu Dresdae in Saxonia ab Anno Salutis 1708*, die heute im Diözesanarchiv des Bistums Dresden-Meißen in Bautzen aufbewahrt wird.

den besten Ausgangspunkt für eine Darstellung der Hofkirchenmusik in den Jahren von 1717 bis 1725. Die aus diesem Tagebuch stammenden Detailinformationen ermöglichen eine systematische Befragung und Einordnung der übrigen erhaltenen Quellen, während der umgekehrte Weg immer wieder auf Deduktionen aus der Gesamtsituation der Hofkapelle angewiesen wäre und in hohem Maße spekulativ bliebe.⁵

Institutionelle Voraussetzungen, Vorgeschichte und Aufgabenverteilung

Als erster Schlüssel zum Verständnis der Kirchenmusikpraxis am Dresdner Hof in dem hier behandelten Zeitraum erweist sich die Aufgabenverteilung, wie sie Wolfgang Reich 1995 auf der Basis des *Diarium Missionis* ermittelt hat: Für die Musik zu den katholischen Gottesdiensten an den Sonn- und Feiertagen war das 1709 eingerichtete Hofkirchenensemble verantwortlich. Musiker der Hofkapelle wirkten hier zwar gelegentlich als Aushilfen mit; doch gehörte die Kirchenmusik bis einschließlich 1720 nicht zu deren eigentlichen Dienstaufgaben.⁶ Das Repertoire des Hofkirchenensembles aus der Zeit bis Mitte der 1720er Jahre ist jedoch nicht erhalten, und die wenigen überlieferten Informationen bieten kaum Ansätze zu einer Rekonstruktion. Ein eigenes Auftreten von Musikern der Königlichen Kapelle in der alten Hofkirche blieb dagegen in der Zeit bis September 1717 eine seltene Ausnahme. So lässt sich die am 22. November 1711 von den „Galli Regii Musici“ aufgeführte Messe zu Ehren der heiligen Cäcilia mühelos mit Zelenkas kurz zuvor entstandener *Missa Sanctae Caeciliae* ZWV 1a in Verbindung bringen. Dagegen ist die ebenfalls unter Zelenkas Leitung am 27. Dezember 1713 und am 3. April 1714 (Osterdienstag, der in Kursachsen Feiertag war) aufgeführte

5 Eine erste Auswertung des *Diarium Missionis* im Hinblick auf die Kirchenmusikpraxis bieten Siegfried Seifert, *Das Diarium Missionis Societatis Jesu Dresdae ab anno 1710 als Quelle für Festordnung und Liturgie an der Dresdner katholischen Hofkirche*, und Wolfgang Reich, *Das Diarium Missionis Societatis Jesu Dresdae als Quelle für die kirchenmusikalische Praxis*, beide in: Zelenka-Studien II. Referate und Materialien der 2. Internationalen Fachkonferenz Jan Dismas Zelenka (Dresden und Prag 1995), Sankt Augustin 1997, S. 29–41 und 43–57. Die Stellen aus dem *Diarium Missionis* der Jahre von 1710 bis 1738 mit direkten Aussagen zu Musik und Musikern hat Wolfgang Reich exzerpiert; sie sind in diesem Band auf S. 315–379 abgedruckt. In der folgenden Darstellung werden vor allem Einzelaussagen des *Diarium Missionis* systematisiert und interpretiert. Zum Verständnis der hier erörterten Zusammenhänge ist in Ermangelung einer vollständigen Edition dieser Tagebücher der ständige Vergleich mit den genannten Exzerpten hilfreich. Für die grundlegenden Arbeiten zur Dresdner Hofkirchenmusik aus den 1980er und frühen 1990er Jahren stand das *Diarium Missionis* noch nicht zur Verfügung. Dies betrifft vor allem Wolfgang Horn, *Die Dresdner Hofkirchenmusik 1720–1745. Studien zu ihren Voraussetzungen und ihrem Repertoire*, Kassel u. a. 1987; Zelenka-Dokumentation. Quellen und Materialien, in Verbindung mit Ortrun Landmann und Wolfgang Reich vorgelegt von Wolfgang Horn und Thomas Kohlhasse, Wiesbaden 1989; und die Beiträge der *Zelenka-Studien I*, unter Mitarbeit von Hubert Unverricht hrsg. von Thomas Kohlhasse, Kassel u. a. 1993. Diese Studien bieten aber für den Umgang mit den meisten übrigen Quellen eine vorzügliche Ausgangsbasis; sie werden nachfolgend nur noch genannt, wenn das Vermerken von Abweichungen aufgrund neuerer Erkenntnisse unumgänglich ist.

6 Diese Deutung der entsprechenden Aussagen aus dem *Diarium Missionis* findet sich erstmals bei Reich, *Das Diarium Missionis* (wie Anm. 5); sie wurde nach anfänglicher Skepsis inzwischen von den meisten anderen Forschern übernommen. In seinen späteren Aufsätzen entwickelte der Autor weitere Differenzierungen hinsichtlich des aufgeführten Repertoires, die aber vor allem die Jahre von 1727 bis 1733 betreffen und deshalb für den hier behandelten Zusammenhang nur ausnahmsweise von Bedeutung sind.

Musik nicht eindeutig identifizierbar. In Ermangelung von fest angestellten Sängern hatten 1711 die französischen Schauspieler die Vokalpartien übernommen, während für 1713 direkte Informationen fehlen und bei der Musik am Osterdienstag 1714 im *Diarium Missionis* ohnehin nur von Instrumentalisten die Rede ist.

Erst mit dem Eintreffen der italienischen Sänger unter Leitung von Antonio Lotti im Herbst 1717 standen am Dresdner Hof wieder Gesangssolisten zur Verfügung, die hohen und höchsten Ansprüchen genügten. Sie waren für die neu eingerichtete italienische Oper verpflichtet worden, übernahmen aber zu besonderen Gelegenheiten auch die Ausführung der Kirchenmusik. Eine erste Gelegenheit bot das Fest der heiligen Cäcilia, doch konnte das feierliche Hochamt zu Ehren der Patronin der Musik wegen einer Opernaufführung erst am 29. November – also am Oktavtag des Festes – stattfinden. Die Initiative dürfte von den Musikern selbst ausgegangen sein, die in der andersgläubigen Umgebung wenigstens das Fest ihrer besonderen Patronin begehen wollten, zumal der Kurprinz 1717 noch nicht von seiner Kavalierstour zurückgekehrt war und der König kein sonderliches Interesse an der Kirchenmusik zeigte. Außer diesem wiederkehrenden Anlass verzeichnet das *Diarium Missionis* in den folgenden Jahren weitere Auftritte der italienischen Sänger nur noch in den Metten der Karwoche, bei der Prozession am Vorabend von Ostern und im Hochamt des Ostersonntags selbst. Ob hier ebenfalls ein Interesse der Sänger, die Karwoche und das Osterfest nach der in Italien gewohnten Weise zu begehen, oder eine Anweisung des Hofes ausschlaggebend waren, lässt sich weder aus dem *Diarium Missionis* noch aus anderen Quellen ermitteln. Ebenso fehlt jeder Hinweis auf den Leiter der Aufführungen und das musizierte Repertoire. Zwar liegt der Gedanke nahe, dass Antonio Lotti während seines zweijährigen Aufenthaltes in Dresden gelegentlich auch die Musik in der katholischen Hofkirche leitete, doch finden sich unter seinen in Dresden erhaltenen Werken keine Kompositionen der *Lamentationes Jeremiae Prophetiae* und Responsorien für die Karwoche. Die Partituren von einigen seiner Messen gelangten dagegen erst gegen Ende der 1720er Jahre in die sächsische Residenzstadt. Damit ist es sehr wahrscheinlich, dass die italienischen Sänger entsprechende Werke aus ihrer Heimat mitbrachten, diese vorwiegend aus eigener Initiative musizierten und das Aufführungsmaterial bei ihrer Abreise wieder mitnahmen.

Das Ende dieser kurzen, von der italienischen Oper dominierten Phase der Dresdner Hofmusik ist seit langem bekannt: Nach dem Bericht von Johann Joachim Quantz zerriss Senesino bei einer Probe zu Johann David Heinichens Oper *Flavio Crispo* die Rolle seines Kollegen Berselli und warf sie dem Kapellmeister vor die Füße. Trotz der von Baron Wackerbarth eingeleiteten Versöhnung nahm der in Warschau weilende König den Vorfall zum Anlass, die italienischen Sänger zu entlassen.⁷ Der Hinweis des *Diarium Missionis* auf ihr Mitwirken bei den Gottesdiensten der Karwoche und der Auferstehungsfeier am Vorabend des Ostersonntags 1720 ist der letzte Beleg für ihre

7 Friedrich Wilhelm Marpurg, *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. 1, Berlin 1755, S. 214 f. Der Bericht von Quantz erweckt den Anschein von Detailgenauigkeit, doch war Lotti bereits im Herbst 1719 nach Venedig zurückgereist. Das Rescript, das die Entlassung der italienischen Sänger enthält, ist auf den 1. Februar 1720 datiert und existiert in zweifacher Ausfertigung im Sächsischen Hauptstaatsarchiv Dresden. D-Dla: Loc. 383/4 *Die Bande Französischer Comoedianten und Orchestra betr.*, Vol. 1, ao. 1703–1720, fol. 251 f., und Loc. 907/3 *Die Operisten Musicos, Sänger und andere zur Opera gehörige Personen betr.*, Vol. 1, ao. 1717–1720, fol. 203–205.

Anwesenheit in Dresden. Das Hofkirchenensemble übernahm nun wieder sämtliche musikalischen Aufgaben in den katholischen Gottesdiensten, bei denen Mitglieder der Hofkapelle nur ausnahmsweise aushalfen. Auch bei der einzigen außerordentlichen Gelegenheit des Jahres 1720, nämlich dem Te Deum am 24. November anlässlich der Geburt des Prinzen Friedrich August, werden die „Musici Regii“ im *Diarium Missionis* nicht erwähnt. August der Starke kehrte nach einjährigem Aufenthalt in Polen erst am 21. Dezember 1720 in die sächsische Residenzstadt zurück. Bereits am 17. April 1719 hatte er den Kurprinzen als Statthalter eingesetzt und von Jakob Heinrich Graf Flemming in die Regierungsgeschäfte einführen lassen. War der König jedoch in Sachsen anwesend, übernahm er selbst die Regierung, und der Kurprinz konnte sich seinen übrigen Interessen – vornehmlich der Jagd und den Künsten – widmen. Besonders intensiv betrieb er den 1721 begonnenen Bau des Jagdschlusses in Wermsdorf, das nach seiner Fertigstellung den Namen Hubertusburg erhielt. Die Kurprinzessin Maria Josepha blieb dagegen – bedingt durch ihre in geringem Abstand aufeinander folgenden Schwangerschaften und die Pflichten bei der Erziehung der Kinder – meist in Dresden. Sie konnte aber mit der Unterstützung ihres Gatten rechnen, wenn sie sich für die Belange der kleinen katholischen Gemeinde in Dresden einsetzte.⁸ Damit erscheint die Interessenlage innerhalb des Herrscherhauses eindeutig: Die Initiative zur weiteren musikalischen Ausgestaltung der katholischen Gottesdienste in den Jahren ab 1720 ging vom Kurprinzenpaar aus, wenn sich auch direkte Anweisungen nur in den seltensten Fällen ermitteln lassen. Trotzdem blieb angesichts der durch den Konfessionswechsel Augusts des Starken immer noch angespannten Situation eine gewisse Zurückhaltung geboten. Eine regelmäßige Mitwirkung der Hofkapelle beim katholischen Gottesdienst ist erst ab Pfingsten 1721 nachweisbar. Möglicherweise hatte sich der König eine entsprechende Entscheidung zunächst vorbehalten.

Zu den bisher ungeklärten Voraussetzungen der Dresdner Hofkirchenmusik seit 1720 gehört der protokollarische Rang der katholischen Gottesdienste innerhalb des höfischen Lebens. Das *Diarium Missionis* gibt hier keine erschöpfende Auskunft: Die Chronisten verzeichneten zwar regelmäßig die Anwesenheit des Kurprinzenpaares – und seltener auch des Königs –, doch fanden Abstimmungen der Geistlichen mit den Hofbeamten zu Fragen des Protokolls nur selten Beachtung. August der Starke weilte oft monatelang in Polen und hörte normalerweise, wenn er sich in Dresden aufhielt, an den Sonn- und Feiertagen eine stille Messe in seiner Privatkapelle. Die Königin Christiane Eberhardine hatte sich dagegen seit 1719 weitgehend nach Pretzsch zurückgezogen. Wenn sie jedoch in Dresden anwesend war, verzeichneten die Hofjournale der Jahre von 1719 bis 1723 regelmäßig ihre Teilnahme an den Gottesdiensten in der evangelischen Schlosskapelle.

8 Wichtige Indizien für die schwierige Gesamtsituation der katholischen Gemeinde in Dresden bieten die Probleme bei der Bestattung verstorbener Katholiken. Nach einer Reihe von Störungen durch die städtischen Behörden ließ August der Starke 1724 einen katholischen Friedhof einrichten, der aber nur für die verstorbenen Hofangestellten vorgesehen war. Erst durch ein Dekret vom 9. September 1738 stand dieser Friedhof zum Begräbnis aller verstorbenen Katholiken zur Verfügung. Vgl. Saft, *Der Neuaufbau der katholischen Kirche* (wie Anm. 3), S. 72–75.

9 D-Dla: OHMA O Nr. 100 (1719) bis 104 (1723). Die Hofjournale aus den Jahren von 1724 bis 1733 sind nicht mehr erhalten und fallen deshalb als Quellen für die Stellung des katholischen Gottesdienstes innerhalb des höfischen Protokolls aus.

Die Teilnahme des Königs oder des Kurprinzenpaares am katholischen Gottesdienst fand in diesen Hoftagebüchern dagegen nur ausnahmsweise Erwähnung – ein sicheres Indiz für dessen immer noch geringen Rang innerhalb des höfischen Lebens.⁹ Eine Wache von Soldaten der Königlichen Garde an der Darstellung des Heiligen Grabes in der Karwoche und während der Fronleichnamsprozession innerhalb der Kirche, wie sie 1722 im *Diarium Missionis* erstmals Erwähnung findet, bedeutete vor diesem Hintergrund zweifellos eine beträchtliche Aufwertung. Trotzdem blieb der katholische Gottesdienst bis zum Regierungsantritt Friedrich Augusts II. im Jahre 1733 gleichsam exterritorial. Aus diesem Grund wurden die Musikaufführungen in der Hofkirche auch nicht von der jeweils mehrere Monate dauernden Landestrauer nach dem Tod der Königin und später des Königs unterbrochen. Besonders 1727 machte sich dies bemerkbar: Am 5. September starb die Königin Christiane Eberhardine; am 6. September wurde die Landestrauer angeordnet, aber nach den Aufzeichnungen des *Diarium Missionis* gab der Kurprinz den Geistlichen sogleich zu verstehen, dass die Kirchenmusik in der katholischen Hofkirche nicht schweigen solle, bis der König etwas anderes befehlen würde.¹⁰ Am folgenden Tag leitete Jan Dismas Zelenka die Aufführung von Messe und Vesper zum Fest Mariä Geburt. Am 13. September wurde die Prinzessin Maria Margareta geboren, und am 14. September fand der übliche Dankgottesdienst mit feierlichem Te Deum statt, zu dem Johann David Heinichen die Musik dirigierte. Noch Jahre später blieb die nach wie vor bestehende Differenz zwischen dem höfischen Protokoll und der liturgisch-musikalischen Praxis in der katholischen Hofkirche für die vom 15. bis 18. April 1733 stattfindenden Exequien nach dem Tod Augusts den Starken von Bedeutung: Die alt eingesessenen Hofbehörden einschließlich des Konsistoriums organisierten lediglich die in allen (evangelischen) Kirchen des Landes gleichzeitig zu haltende Trauerpredigt am Nachmittag des 14. April und die traditionell am Vormittag des folgenden Tages stattfindende Dresdner Erbhuldigung, während die Exequien in der katholischen Hofkirche mit ihrem hohen musikalischen Aufwand erst im Anschluss daran – und faktisch hinter verschlossenen Türen – beginnen konnten.¹¹ Erst zum Fronleichnamsfest 1733 fand der Wachdienst der Königlichen Garde eine endgültige Regelung.¹² Die im Sommer desselben Jahres erfolgte Verkleinerung des Hofkirchenensembles auf sechs Knaben und einen Organisten dürfte ebenfalls im Zusammenhang mit grundsätzlichen Veränderungen stehen, weil nun die Hofkapelle ohne Einschränkungen für den Dienst in der katholischen Hofkirche zur Verfügung stand.¹³ Damit hatte der katholische Hofgottesdienst auch in

10 *Diarium Missionis*, 7. September 1727: „Ante concionem Serenissimus Princeps curavit insinuari, ut musica more ordinario in templo pergat, donec forte Serenissimus Rex redux aliter determinaret.“

11 Vgl. Gerhard Poppe, *Kontinuität oder Neubeginn – zur Anfangssituation der Ära Hasse in Dresden*, in: *Bericht über das internationale Symposium „Johann Adolf Hasse in seiner Zeit“*, Hamburg, 23. bis 26. März 1999 (Druck in Vorbereitung).

12 D-DI: OHMA N 1, Vol. 18 *Char-Wochen, Fußwaschen und Frohn-Leichnamsfeste zu Warschau, Dresden und anderer Orten de Anno 1733 ad Anno 1747*. Aus diesen Akten ist auch der Unterschied zur polnischen Hofhaltung ablesbar, wo eine Darstellung des Heiligen Grabes keine Rolle spielte, aber die Fußwaschung in der Messe am Gründonnerstag zu den liturgischen Ehrenrechten des Königs gehörte und, wenn sich August der Starke während der Karwoche in Warschau aufhielt, auch vor 1733 selbstverständlich praktiziert wurde.

13 Die einzige direkte Quelle für diese Veränderung ist angesichts von Kriegsverlusten im Sächsischen Hauptstaatsarchiv wiederum die Eintragung im *Diarium Missionis* vom 29. Juli 1733: „Misit Excellentissimus Dominus Sulkowsky resolutionem Serenissimi propter Juvenes dimittendos, et non nisi sex retinendos item propter Juvenem qui Pragae alitur.“

protokollarischer Hinsicht endgültig den Vorrang vor dem evangelischen erreicht, der nach der Aufhebung der Schlosskapelle seit dem Sonntag Trinitatis des Jahres 1737 in die nahe Sophienkirche verlegt wurde.

Mit all diesen Überlegungen ist jedoch die Frage nach der Zuständigkeit für die Kirchenmusik am sächsisch-polnischen Hof noch nicht hinreichend beantwortet. Die Aufgaben der evangelischen Hofkirchenmusik, deren Besetzung 1697 auf sechs Kapellknaben, Hofkantor, Vizehofkantor sowie je zwei Organisten und Kalkanten reduziert worden war und die von dem Hofkapellmeister Johann Christoph Schmidt geleitet wurde, standen seit langem fest.¹⁴ Das Fehlen von Schmidts Namen im *Diarium Missionis* lässt sich deshalb mit seinen Verpflichtungen bei dem gleichzeitig stattfindenden evangelischen Hofgottesdienst mühelos erklären. Über die Aufgaben des Hofkirchenensembles gab es nach mehr als zehnjähriger Praxis ebenfalls keine Unklarheiten mehr. Für den neu eingerichteten Dienst der Hofkapelle im katholischen Gottesdienst musste dagegen erst ein entsprechendes Repertoire geschaffen werden. Hier ist wiederum zu unterscheiden zwischen den traditionellen Höhepunkten des Kirchenjahres – in direktem Anschluss an die höfische Festordnung vor dem Konfessionswechsel Augusts des Starken – als den eigentlichen Dienstaufgaben und einer weiterhin möglichen Eigeninitiative der katholischen Musiker zu besonderen Anlässen. Dazu kamen Feste wie Fronleichnam und manche Heiligengedenktage, deren äußerer Status nicht von Anfang an feststand. Ein Blick auf die Notizen des *Diarium Missionis* aus diesen Jahren lässt außerdem erkennen, dass auch die Verteilung der Leitungsaufgaben für die Kirchenmusik in den frühen 1720er Jahren noch nicht endgültig festgelegt war. Deshalb sollen nachfolgend zunächst die Zuständigkeiten bei der Leitung des Kirchendienstes der Hofkapelle in der katholischen Hofkirche und davon ausgehend die Zuordnung des erhaltenen Repertoires wenigstens bis Ende 1725 behandelt werden, bevor anschließend die schwierige Frage nach dem Verhältnis von Besetzung und musikalischer Faktur erörtert werden kann.

14 Die strikte administrative Unterscheidung zwischen der evangelischen Hofkirchenmusik und den übrigen Musikensembles am sächsischen Hof nach 1709 spiegelt sich auch in der Finanzierung: Während die Mitglieder der evangelischen Hofkirchenmusik ihre Gehälter traditionell aus der „Renth-Cammer“ erhielten, wurden die übrigen Musiker aus der „Accis-Cassa“ bezahlt, die erst 1702 nach der Einführung der Generalkonsumtionsakzise in Sachsen eingerichtet worden war. Lediglich der Kapellmeister Johann Christoph Schmidt und der Hoforgelmacher Johann Heinrich Gräbner waren für beide Institutionen tätig und erhielten deshalb Bezüge aus beiden Kassen. Die von manchen Autoren geäußerte Vermutung einer weiteren gelegentlichen Mitwirkung der Hofkapelle beim evangelischen Hofgottesdienst eignet sich dagegen höchstens zur Führung von Phantomdiskussionen. Der letzte Hinweis auf eine solche Mitwirkung stammt aus einem Hofjournal und ist auf den 23. April 1704 (Ostersonntag) datiert; danach fehlt für diese Annahme jeglicher Anhaltspunkt in den Quellen. D-Dl: OHMA O IV Nr. 80 (1704). Vgl. dazu Poppe, *Kontinuität der Institution* (wie Anm. 1), S. 62 f. und 67 ff. Auch bei Johann Andreas Gleich, *Annales Ecclesiastici, oder: Gründliche Nachrichten von der Reformation-Historie Chur-Sächs. Albertinischer Linie*, Dresden und Leipzig 1730, Bd. 1, S. 59, ist nach einer ausführlichen Darstellung der Gottesdienstordnung in der Schlosskapelle ausdrücklich vermerkt: „Nachdem aber die Musicanten in der Evangelischen Schloß Capelle ihre Dimission erhalten, werden nur teutsche Lieder mit der Orgel, vom Chor und der Gemeinde, abgesungen.“

Giovanni Alberto Ristori und sein Anteil am Kirchenmusikrepertoire

Für die Leitung der Kirchenmusik in der katholischen Hofkirche in den Jahren ab 1720 ist an erster Stelle nicht der Hofkapellmeister Johann David Heinichen, sondern Giovanni Alberto Ristori zu nennen. Ende 1715 war er mit der Komödiantentruppe seines Vaters Tommaso Ristori nach Dresden gekommen und darüber hinaus am 11. Februar 1717 zum „Compositeur der italienischen Musik“ mit 600 Talern Jahresgehalt ernannt worden.¹⁵ Als Italiener war er mit den Anforderungen der katholischen Gottesdienstpraxis vertraut und konnte außerdem auf die unter der Direktion seines Vaters stehenden Schauspieler als Sänger zurückgreifen. Hinweise auf die Leitung der Kirchenmusik durch Ristori begegnen in den Aufzeichnungen des *Diarium Missionis* seit 1721 auf Schritt und Tritt. So wird sein Name für die Leitung von Messe und Te Deum zum Fronleichnamsfest (12. Juni 1721) ebenso genannt wie für das Te Deum nach der Geburt des Prinzen Joseph am 26. Oktober desselben Jahres. Außerhalb seiner Dienstpflichten leitete er die Musik zum Hochamt am Cäcilienfest, für das er sogar ein Bild der Heiligen aufstellen ließ. Daneben stand er offenbar in gutem Kontakt mit den Patres der Dresdner Mission, denn am 8. September prüfte er einen Kandidaten für das Organistenamt beim Hofkirchenensemble und war zusammen mit anderen Kapellmitgliedern am 9. Oktober Gast im Haus der Geistlichen. Im folgenden Jahr bestellte er am 24. Januar 1722 bei den Patres das Totenamt für einen seiner Freunde und leitete am 17. April auch die Figuralmusik beim Requiem zum Jahresgedenken für den verstorbenen Kaiser Joseph I., den Vater der Kurprinzessin.¹⁶ Ebenso übernahm er die Leitung der Musik zum Fronleichnamsfest (4. Juni), bei einer Nachmittagsandacht mit Sakramentslitanei innerhalb der Oktav (6. Juni) und zum Oktavtag des Festes selbst (11. Juni). Sein gutes Verhältnis zu den in Dresden wirkenden Jesuiten wird auch 1722 durch mehrere wechselseitige Einladungen und die Mitwirkung bei einer Organistenprobe dokumentiert.

Ob der für 1723 zu beobachtende Rückgang von Ristoris Aktivitäten bei der Leitung der Kirchenmusik im Zusammenhang mit vermehrten Verpflichtungen in anderen Bereichen der Hofmusik stand, kann nur vermutet werden. Das *Diarium Missionis* verzeichnet lediglich bei dem Anniversarium für Joseph I. (17. April) die Leitung der Musik durch den Italiener. Ein weiteres Requiem wurde am 1. Dezember auf Ristoris Bitte zelebriert und gehörte damit nicht zu seinen eigentlichen Dienstpflichten. 1724 nahmen seine Aktivitäten wieder zu. Neben der Messe und Vesper zum Johannistag sowie der Messe zu Allerheiligen leitete er wiederum die Musik zu mehreren Totenämtern und zum Cäcilienfest. Außerdem notierte der Chronist am Fest des heiligen Franciscus Borgia (10. Oktober) den ersten Auftritt der aus Venedig neu eingetroffenen italienischen Sänger in der katholischen Hofkirche unter Ristoris Leitung. 1725 beschränkte sich der Anteil des Italieners an der Kirchenmusik zu den hohen Festtagen offenbar auf die Messe zum Fest Mariä Lichtmess und auf die erste und zweite Vesper zum Fest Mariä Heimsuchung. Neben dem schon zur Tradition gewordenen Hochamt am Cäcilienfest gab es aber auch in diesem Jahr weitere nicht-höfische Anlässe, zu denen Ristori die Leitung der Musik

15 D-Dla: Loc. 907/2 *Die Italienische Comoedianten betr.* ao. 1715–56, fol. 40.

16 1720 gehörte das (erstmalige) Anniversarium für Joseph I. noch zum Aufgabenbereich des Hofkirchenensembles, wobei einige Kapellmitglieder aushalfen. 1721 findet ein Requiem aus diesem Anlass im *Diarium Missionis* Erwähnung, jedoch ohne Hinweis auf Figuralmusik.

übernahm. Dazu zählten die Primiz von Philipp Ahlman am 15. April, bei der auch die Kurprinzessin anwesend war,¹⁷ und die Wallfahrt der Dresdner Katholiken zum böhmischen Kloster Mariaschein am 11. September, wo er sowohl zum Hochamt als auch zur Vesper eine „pulcherrimam musicam [...] cum Castratis et Regiis Musicis“ aufführte.¹⁸

Aus den ersten fünf Monaten des Jahres 1726 sind von Ristori keinerlei Aktivitäten in der Hofkirche bekannt. Möglicherweise war er im Gefolge des Königs und des Kurprinzen nach Polen gereist.¹⁹ Erst am 10. Juni (Pfingstmontag), am 8. September (Mariä Geburt, sowohl zur Messe als auch zur Vesper), zum Cäcilienfest und bei einem Requiem am 23. November 1726 leitete er die Musik in der Hofkirche. 1727 übernahm Ristori erstmals die Aufführung eines italienischen Oratoriums am Nachmittag des Karsamstags. Ansonsten fällt sein Name in diesem Jahr nur noch im Zusammenhang mit dem jährlichen Hochamt zum Cäcilienfest. Andererseits führte er anlässlich der Rückkehr des Kurprinzen aus Polen am 2. September 1726 in Pillnitz die dreiaktige *Commedia per musica Calandro* auf. Bereits am 25. Februar 1727 folgte im Rahmen des Karnevals *Un pazzo ne fa cento ovvero Don Chiscotte*. Geht man außerdem davon aus, dass mit der Oratorienaufführung am 12. April 1727 Ristoris eigenes Werk *La deposizione dalla Croce di Nostro Signore* gemeint ist – vom Chronisten des *Diarium Missionis* ausdrücklich als „elegantem compositum“ gewürdigt –, so lässt sich eine Verschiebung seiner Aufgaben in diesen Jahren unschwer erkennen.

Jeder Versuch einer Rekonstruktion von Ristoris Anteil am Hofkirchenrepertoire sieht sich zunächst mit der Tatsache konfrontiert, dass zwar die meisten seiner Opern und Intermezzi erhalten geblieben sind, aber fast alle Kirchenmusikmanuskripte nach 1945 von der kriegsbedingten Auslagerung nicht in die Bibliothek zurückkehrten.²⁰ Trotzdem lassen sich einige der erhaltenen Werke aufgrund von Indizien in die erste Hälfte der 1720er Jahre datieren.²¹ So sind Ristoris *Litaniae di S. Francesco Xaverio* d-Moll in einem ledergebundenen Exemplar mit einer Widmung an die Kurprinzessin Maria

17 Im *Diarium Missionis*, 22. April 1725, ist für den folgenden Sonntag von einer weiteren Primiz (David Schmidt) die Rede. Ob der Hinweis „Sunt omnia ut nuper“ sich auch auf die Musik bezieht, geht aus dem Zusammenhang nicht eindeutig hervor.

18 Zu dieser Wallfahrt vgl. die Überlegungen weiter unten im Zusammenhang mit der Sängerbesetzung.

19 Der von Alina Żórawska-Witkowska vermutete Warschau-Aufenthalt Ristoris von März 1725 bis Mitte 1726 ist aufgrund der Notizen des *Diarium Missionis* nur für die Zeit von Dezember 1725 bis Mai 1726 möglich. Vgl. Alina Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze Augusta II w Warszawie*, Warszawa 1997, S. 496.

20 Einen – offenbar nicht ganz vollständigen – Überblick geben der *Catalogo* | <thematico> | della | *Musica di Chiesa* | <catolica in Dresda> | composta | Da diversi Autori | secondo l'Alfabetto | <1765> (D-B: Mus. ms. theor. Kat. 186) und Curt Rudolf Mengelberg, *Giovanni Alberto Ristori. Ein Beitrag zur Geschichte italienischer Kunstherrschaft in Deutschland im 18. Jahrhundert*, Leipzig 1916, S. 145–151. Der Stand der neueren Forschung ist wiedergegeben bei Wolfgang Hochstein, *Der verschollene Komponist: Giovanni Alberto Ristori und sein Anteil am Dresdner Hofkirchenrepertoire*, in: *Zelenka-Studien II* (wie Anm. 5), S. 59–100.

21 Von den nicht erhaltenen Werken Ristoris lässt sich lediglich das im *Catalogo* [...] <1765> an dritter Stelle genannte Requiem f-Moll mit einfacher Besetzung im Ausschlussverfahren in das Jahr 1722 datieren. Das Manuskript des erstgenannten dieser Werke trug nach Mengelberg, *Giovanni Alberto Ristori* (wie Anm. 20), S. 101, die Jahreszahl „1730“, und beim zweiten handelt es sich um eine Bearbeitung von Zelenkas Requiem D-Dur ZWV 46 aus dem Jahre 1733. Da der Chronist des *Diarium Missionis* bei dem Anniversarium für Kaiser Joseph I. am 17. April 1722 die Komposition der Musik durch Ristori ausdrücklich vermerkte, kann es sich nur um das verbleibende Requiem f-Moll gehandelt haben.

Josepha erhalten.²² Letztere hatte bald nach ihrem Eintreffen in Dresden den heiligen Franz Xaver zum besonderen Patron des katholischen Hauses Wettin erwählt und die Feier seines Festes mit Oktav veranlasst. Da die früheste Aufzeichnung aus dem *Diarium Missionis* über figuraliter musizierte *Litaniae Xaverianae* vom 4. Dezember 1721 stammt und andererseits die erhaltenen Werke dieser Gattung von Heinichen und Zelenka erst in den Jahren ab 1723 entstanden, liegt die Annahme nahe, dass Ristori selbst die Initiative ergriff und der Kurprinzessin eine Komposition widmete, für die es innerhalb und außerhalb Dresdens keine direkten Vorbilder gab.²³

Neben den *Litaniae di S. Francesco Xaverio* sind von Giovanni Alberto Ristori noch ein unvollständiges Partiturautograph sowie ein Stimmensatz zu einer Sakramentslitanei F-Dur erhalten. Aus diesen Manuskripten sind zwei Fassungen des Werkes unterscheidbar, von denen sich die erste vor allem durch mehrfachen solistischen Einsatz der Hörner und den Verzicht auf Holzbläser auszeichnet. In der zweiten Fassung ersetzte Ristori die exponierten Hornstellen jeweils durch einen einfachen Streichersatz und ergänzte das Instrumentarium um die colla parte mitspielenden Oboen und Fagotte. Die vorhandenen Stimmen der beiden Violinen wurden durch eingeklebte Blätter für die neue Fassung eingerichtet, während die Violoncello- und die Teorba-Stimme mit geringfügigen Veränderungen weiter verwendbar waren. Daneben entstanden weitere Instrumentalstimmen für die zweite Fassung.²⁴ Ristori hatte nach Auskunft des *Diarium Missionis* bereits zum Fronleichnamfest 1722 eine figuraliter musizierte Sakramentslitanei aufgeführt. Die erhaltenen Werke dieser Gattung von Heinichen und Zelenka entstanden dagegen wiederum erst in den Jahren ab 1723. Von Ristori ist nur noch eine zweite Sakramentslitanei in derselben Besetzung nachweisbar. Somit besteht eine gewisse Wahrscheinlichkeit für die Datierung des erhaltenen Werkes in die frühen 1720er Jahre.

22 D-Dl: Mus. 2455-D-1. Der vollständige Titel lautet: *Litaniae di S. Francesco | Xaverio | consacrate | a | Sua Altezza Reale la Serenissima Principessa | Reale di Pollonia, elettorale di Sassonia etc. etc. etc. | da | Gio: Alberto Ristori*. Dieses Exemplar befand sich nie in den Musikalienschränken der Hofkirche, sondern wurde zusammen mit anderen Widmungspartituren immer in der privaten Musikaliensammlung der Königin aufbewahrt.

23 Kompositionen der *Litaniae Xaverianae* außerhalb der Dresdner Hofkirchenmusik sind bisher nicht bekannt geworden. Zu den Anfängen der Verehrung des hl. Franz Xaver am sächsischen Hof vgl. Gerhard Poppe, „Devotio Xaveriana“ und ihre Musik in der Katholischen Hofkirche zu Dresden, in: *Franz Xaver – Patron der Missionen. Festschrift zum 450. Todestag*, hrsg. von Rita Haub und Julius Oswald, Regensburg 2002, S. 289–323, hier vor allem S. 290–299.

24 D-Dl: Mus. 2455-D-5 (Partitur) und Mus. 2455-D-6 (Stimmen). Von der Partitur fehlt die erste Lage, deren Notentext sich jedoch auf der Basis des übrigen Materials rekonstruieren lässt. Die erste Fassung des Werkes ist in folgenden Stimmen enthalten: Schreiber der Partitur von Lottis *Ascanio* (Mus. 2159-F-5): Canto, Alto, Tenor, Basso, Tenor Ripieno, Basso Ripieno, Violino 1 (zwei Expl.), Violino 2 (zwei Expl.), Organo; unbekannter Schreiber I: Violoncello, Teorba. Zur Frühfassung fehlen eine Violetta-Stimme sowie die beiden Stimmen für Corno 1 und Corno 2. Neues Aufführungsmaterial für die zweite Fassung schrieben: Johann Gottfried Grundig: Canto Ripieno, Alto Ripieno, Violino 1 (ein Expl.), Violino 2 (ein Expl.), Violetta (ein Expl.), sowie die Einrichtung der bereits vorhandenen Stimmen für Violino 1 und 2; Matthäus Schlettner: Violino 1 (ein Expl.), Violino 2 (ein Expl.), Oboe 1, Oboe 2 (Die beiden letztgenannten Stimmen sind auf dem Titelblatt mit „M. A. S.“ = Matthäus Antonius Schlettner signiert.); unbekannter Schreiber II: Basso Ripieno (ein Expl.), Violoncello Ripieno, Contrabasso Ripieno, Fagotto (zwei Expl.), Corno 1, Corno 2; unbekannter Schreiber III: Violetta (ein Expl.). Von Matthäus Schlettner stammen die zuletzt entstandenen Stimmen; sie geben eine Erweiterung der Besetzung für die 1751 eingeweihte neue Hofkirche wieder.

Die zunächst schwierig zu beantwortende Frage, welche der in Dresden erhaltenen Werke von Antonio Lotti tatsächlich in der Hofkirche erklangen und wer die Aufführungen leitete, lässt sich mit Hilfe der wenigen erhaltenen Aufführungsmaterialien einer Antwort näherbringen.²⁵ Innerhalb der Stimmensätze zu den Psalmen *Credidi*²⁶ und *Laudate Dominum*²⁷ sowie in dem unvollständigen Material zu einem Credo²⁸ lassen sich jeweils drei, vier oder fünf Kopisten unterscheiden, doch war Ristori in allen Fällen selbst an der Herstellung beteiligt. Außerdem begegnet in den Stimmen zum *Credidi* und Credo sowie in der bereits erörterten Sakramentslitanei und in einem *Laetatus sum*²⁹ aus der Feder von Carlo Luigi Pietragrua ein weiterer, sehr markanter Schreiber, der bereits die Partitur zu Lottis 1718 in Dresden erstaufgeführter Oper *Ascanio* kopiert hatte. Bei

- 25 Außer den nachfolgend besprochenen Psalmen *Credidi* und *Laudate Dominum* werden in Dresden von Antonio Lotti noch je ein groß angelegtes *Dirit Dominus* (Mus. 2159-D-9) und *Laudate pueri* (Mus. 2159-D-8) aufbewahrt. Die Partituren dieser Psalmen stammen alle von demselben italienischen Schreiber. Die beiden letztgenannten Kompositionen erwiesen sich aber offenbar für die Dresdner Verhältnisse als zu lang; deshalb gab es keine Aufführungsmaterialien. Der *Catalogo* [...] <1765> verzeichnet von dem *Dirit Dominus* allerdings eine heute nicht mehr vorhandene Abbreviato-Fassung mit Partitur und Stimmen. Der Leipziger Thomaskantor Johann Kuhnau, der Lotti in Dresden begegnet war, nennt in einem Schreiben an den Rat der Stadt vom 29. Mai 1720 „ein(en) und andrer(n) von seiner Arbeit vorhandene(n) Psalm, sonderlich aber eine mir communicirte sehr lange Missa, oder ein Kyrie nebenst dem Patrem und denen andern dazu gehörigen Stücken, so er zu lezt vor die catholische Kirche zu Dresden componiret hat.“ Zitiert nach Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Bd. 2, Leipzig 1880, S. 867. Kuhnau's Aufzählung berührt sich nur teilweise mit der Dresdner Lotti-Überlieferung. Aus den skizzierten Zusammenhängen wird aber erkennbar, dass eine quellenerschließende Studie zu Lottis Kirchenmusik zu den dringenden Desiderata der Forschung gehört.
- 26 Antonio Lotti: *Credidi* (D-Dl: Mus. 2159-E-8a; dazu die Partitur, Mus. 2159-E-8). Folgende Schreiber waren beteiligt: Giovanni Alberto Ristori: Violino 1 (ein Expl.), Violino (ein Expl.); Schreiber der Partitur zu Lottis *Ascanio*: Canto, Alto, Tenor, Basso, Tenor Viola (ein Expl.), Organo; unbekannter Schreiber IV: Tenor Viola (ein Expl.), Violoncello, Bassus, Teorba; unbekannter Schreiber V: Violino 1 (ein Expl.) Violino 2 (ein Expl.); unbekannter Schreiber II: Canto Ripieno, Alto Ripieno, Tenor Ripieno, Basso Ripieno, Violino 1 (ein Expl.), Violino 2 (ein Expl.), Oboe 1, Oboe 2, Fagotto (zwei Expl.); diese Stimmen entstanden erkennbar später als die übrigen. Angesichts der Komposition dieses Psalms im Stile antico waren die zusätzlichen Stimmen nicht zwingend für eine Aufführung notwendig. Für wertvolle Hinweise bei der Unterscheidung der verschiedenen Schreiber danke ich Frau Dr. Ortrun Landmann und Frau cand. phil. Christin Seidenberg.
- 27 Antonio Lotti: *Laudate Dominum* (D-Dl: Mus. 2159-E-7a; dazu die Partitur, Mus. 2159-E-7). Folgende Schreiber waren beteiligt: Giovanni Alberto Ristori: Canto, Alto, Tenore, Basso, Hautbois 1, Hautbois 2; unbekannter Schreiber VI, keine ausgeprägte Kopistenschrift, wahrscheinlich ein Musiker: Violino 1 (zwei Expl.), Violino 2 (zwei Expl.), Alto Viola (zwei Expl.), Violoncello, Violone Ripieno, Tiorba, Basso Continuo, Fagotto (Titel teilweise von Ristori); unbekannter Schreiber II: Canto Ripieno, Alto Ripieno, Tenore Ripieno, Basso Ripieno, Violino 1 (ein Expl.), Violino 2 (ein Expl.); diese Stimmen entstanden erkennbar später als die übrigen. In der Partitur ist eine Trompete vorgesehen, für die keine Stimme existiert. Dagegen sind die beiden Oboen in der Partitur ursprünglich nicht vorgesehen.
- 28 Antonio Lotti: Credo (D-Dl: Mus. 2159-D-5a; dazu die Partitur, Mus. 2159-D-5). Folgende Schreiber waren beteiligt: Giovanni Alberto Ristori: Canto, Alto, Tenor Viola; Giovanni Alberto Ristori und der Schreiber der Partitur zu Lottis *Ascanio*: Tenor, Basso; Giovanni Alberto Ristori und unbekannter Schreiber VII: Canto Ripieno, Alto Ripieno; Schreiber der Partitur zu Lottis *Ascanio*: Tenor Ripieno, Basso Ripieno, Organo.
- 29 Carlo Luigi Pietragrua: *Laetatus sum* (D-Dl: Mus. 2221-D-2a; dazu das auf „Finis die p.^{ma} Maius 1713 Dusseldorfij“ datierte Partiturautograph, Mus. 2221-D-2). Folgende Schreiber waren beteiligt: Schreiber der Partitur zu Lottis *Ascanio*: Canto, Alto, Tenor, Basso, Violino 1 (zwei Expl.), Violino 2 (ein Expl.), Violetta (zwei Expl.), Organo, Oboe 1, Fagotto; unbekannter Schreiber VIII, keine ausgeprägte Kopistenschrift, wahrscheinlich ein Musiker: Violino 2 (ein Expl.), Violoncello, Violone, Oboe 2; unbekannter Schreiber VII: Canto Ripieno, Alto Ripieno, Tenor Ripieno, Basso Ripieno.

letzterem handelt es sich aufgrund der hohen Qualität des hergestellten Materials und charakteristischer Merkmale der Buchstabenschrift mit Sicherheit um einen Berufskopisten italienischer Herkunft, während zumindest für Teile der übrigen Stimmen auch Musiker der Hofkapelle als nebenamtliche Schreiber in Frage kommen. Aus dem Zusammenhang der genannten Stimmensätze untereinander und der relativen zeitlichen Nähe ihrer Entstehung zur Partitur von Lottis *Ascanio* kann geschlossen werden, dass der größte Teil dieses Aufführungsmaterials in der ersten Hälfte der 1720er Jahre entstand und die genannten Werke durchweg zu dem von Giovanni Alberto Ristori aufgeführten Repertoire gehörten. Beim Kopisten der *Ascanio*-Partitur handelt es sich möglicherweise um den Kontrabassisten und Notisten Girolamo Personè – in den Hofkapellakten gelegentlich auch „Momolo“ genannt –, der 1717 mit Antonio Lotti nach Dresden gekommen war und 1728 in der sächsischen Residenzstadt starb.³⁰ Andere in Dresden erhaltene Kirchenmusikwerke Lottis gelangten erst gegen Ende der 1720er Jahre in den Umkreis der Hofkapelle und spielten für die Praxis keine erkennbare Rolle.³¹ Die darüber hinausgehende Frage, welche Werke aus der Dresdner Sammlung außerdem zu dem von Ristori aufgeführten Repertoire gehörten, bleibt dagegen wegen der fehlenden Aufführungsmaterialien bis auf weiteres nicht zu beantworten.

Johann David Heinichen und seine Aufgaben in der Hofkirche

Während von Giovanni Alberto Ristoris Kirchenmusik nur wenige Werke erhalten sind, ist der Anteil des Kapellmeisters Johann David Heinichen am Musikrepertoire der katholischen Hofkirche durch eine Fülle überlieferter Partiturautographen gut dokumentiert. Die originalen Stimmen sind dagegen mit nur einer einzigen Ausnahme nicht mehr vor-

30 Ortrun Landmann – und im Anschluss an ihre älteren Studien auch eine Reihe anderer Autoren – hielt lange Zeit einen anderen Kopisten, der bis in die 1750er Jahre in der Dresdner Hofkapelle tätig war, für Girolamo Personè, da dessen Sterbejahr bis vor wenigen Jahren unbekannt geblieben war. Sie korrigierte diesen Irrtum im Beiheft ihres *Katalog(s) der Dresdener Hasse-Musikhandschriften*, München 1999, und wies die bisher Personè zugeschriebenen Manuskripte dem am 12. November 1733 fest angestellten Johann George Kremmler zu, der aber mindestens seit 1727/28 für die Hofkapelle gearbeitet hatte. Die Frage, welche Kopien nun von Personè stammen, der in den Hofkapellakten immer als „Kontrabassist und Notist“ geführt wurde, ist seitdem nicht mehr diskutiert worden. Personè ist zumindest einer der möglichen Kandidaten, von dem die Dresdner Partitur zu Lottis Oper *Ascanio* und Teile der hier referierten Stimmensätze stammen könnten.

31 Partituren der *Missa Sapientiae* (Mus. 2159-D-4), einer nicht mehr erhaltenen *Missa S. Brunonis* und der *Missa Vide Domine laborem meum* (Mus. 2159-D-6) befanden sich im Besitz von Jan Dismas Zelenka; sie wurden aber erst in den Jahren um 1730 kopiert, während ein Aufführungsmaterial nach gegenwärtiger Kenntnis nie existierte. Die Herkunft der im *Catalogo* [...] <1765> genannten Partitur zu Introitus und Sequenz aus dem Requiem F-Dur (Mus. 2159-D-7a) ist dagegen nicht exakt zu bestimmen. Der Stimmensatz zu diesem Werk, der außer den genannten Sätzen noch Kyrie und Offertorium enthält, wurde von Johann George Kremmler (nicht Girolamo Personè) geschrieben und entstand deshalb mit Sicherheit nicht vor Mitte der 1720er Jahre. Im 18. Jahrhundert wurden diese Stimmen auch nicht in der Katholischen Hofkirche, sondern in der privaten Musikaliensammlung des Herrscherhauses aufbewahrt. Ob dieses Requiem tatsächlich in der Hofkirche aufgeführt wurde, ist mehr als fraglich, da sich keinerlei Gebrauchsspuren erkennen lassen. Damit werden Spekulationen über die Entstehung des Werkes in den beiden Jahren von Lottis Dresdner Anstellung gegenstandslos. Hier sind die Angaben von Wolfram Hader, *Requiem-Vertonungen in der Dresdner Hofkirchenmusik von 1720 bis 1764*, Tutzing 2001, S. 40–57, zu korrigieren.

handen.³² Nach dem Ende der italienischen Oper in Dresden hatte Heinichen seit 1721 in der Kirchenmusik sein wohl wichtigstes Arbeitsfeld dieser Jahre gefunden. Ausgehend von den Aufzeichnungen des *Diarium Missionis* ergibt sich aber sofort ein markanter Unterschied zu Giovanni Alberto Ristori und anderen katholischen Musikern: Der Protestant Heinichen war den Patres zunächst offenbar nicht einmal namentlich bekannt, denn in den ersten beiden, aus dem Jahr 1721 stammenden Eintragungen findet er lediglich als „Capellae Magister Serenissimi Principis“ Erwähnung. Erst seit dem Oster-sonntag des folgenden Jahres nennt der Chronist ausdrücklich seinen Namen. Heinichen komponierte seine Musik für die katholische Hofkirche ausschließlich im Rahmen seiner Dienstpflichten (und folgte damit als Lutheraner den Weisungen der gottgewollten Obrigkeit), während er im Zusammenhang mit der Musik zu den übrigen, nicht-höfischen Anlässen wie Totenmessen (außer dem jährlichen Requiem für Joseph I.) und dem Hochamt zum Cäcilienfest nirgends genannt wird. Trotz des Fehlens der Stimmen ergibt sich in den meisten Fällen die Möglichkeit, die auf den Autographen notierten Entstehungsdaten mit den Eintragungen im *Diarium Missionis* in Beziehung zu setzen und so ein verhältnismäßig dichtes Netz von Aufführungsdaten zu gewinnen.³³ Eine Übersicht für die Zeit bis zum Ende des Jahres 1725 kann dies verdeutlichen:

Datum/Fest	Eintragung im <i>Diarium Missionis</i>	Werk	Signatur D-Dl: Mus. 2398-	autographes Datum
1. Juni 1721 (Pfingstsonntag)	Sacrum solenne cum intradis fecit et produxit Capellae Magister Serenissimi Principis.	Messe 1	D-5a	Festo pentecost. 1721
29. Juni 1721	Hora 11 musicam celebriorem fecerunt Regii Musici Capellae Magister Serenissimi Principis Kyrie et Gloria novum producente. [...] postquam Vesperae, quibus Serenissimus Princeps constanter interest.	Kyrie/Gloria aus der Messe 2 Dixit Dominus Magnificat	D-13 D-34 D-22	Mes. Junij Fest. SS. Petri et Pauli 1721 ³⁴ Mes. Junij 1721 Fest. SS. Petri et Pauli 1721

32 Trotz einiger Umwege bei der Überlieferung kann davon ausgegangen werden, dass die von Heinichen für die Dresdner Hofkirche komponierten Werke annähernd vollständig erhalten geblieben sind. Vgl. dazu Gerhard Poppe, *Über historisches Gedächtnis in der Kirchenmusik – zur Bearbeitung zweier Messen Johann David Heinichens durch Joseph Schuster*, in: *Händel-Jahrbuch* 47 (2001), S. 137–156, hier vor allem S. 138 f. Bei dem einzigen erhaltenen Stimmensatz handelt es sich um die Abbreviato-Fassung von Heinichens bereits 1721 entstandenem Magnificat (D-Dl: Mus. 2398-E-510), zu der außerdem auch die Partitur (Mus. 2398-D-22a) erhalten ist. Folgende Schreiber waren beteiligt: Schreiber der Partitur zu Lottis *Ascanio*: Canto, Canto Ripieno, Alto, Alto Ripieno, Tenor, Tenor Ripieno (ein Expl.), Basso (zwei Expl.), Violino 1 (zwei Expl.), Violino 2 (zwei Expl.), Violetta (ein Expl.), Organo, Oboe 2; Schreiber der Partitur zu Lottis *Ascanio* und unbekannter Schreiber VII: Violino 1 (ein Expl.), Violetta (ein Expl.), Violoncello, Violone Ripieno, Oboe 1; unbekannter Schreiber VII: Fagotto, Tiorba; Johann Gottfried Grundig: Soprano Ripieno, Contralto Ripieno, Tenor Ripieno (ein Expl.), Basso (ein Expl.), Violino 1 (ein Expl.), Violino 2 (zwei Expl.), Violone. Bei den von Grundig geschriebenen Stimmen handelt es sich um eine Besetzungserweiterung, die wahrscheinlich für die neue Hofkirche vorgenommen wurde.

33 Frau Margaret Williams, Bristol, danke ich für die Möglichkeit, die folgende Übersicht mit ihren Aufzeichnungen zu Heinichens Vesperpsalmen vergleichen zu können.

34 Kyrie und Gloria sowie Credo, Sanctus und Agnus dieser Messe sind schon zu Heinichens Lebzeiten separat eingebunden worden. Die Datierung auf dem Titelblatt des Kyrie bezieht sich damit wahrscheinlich nur auf die ersten beiden Sätze, was wiederum der Notiz im *Diarium Missionis* entspricht.

Datum/Fest	Eintragung im <i>Diarium Missionis</i>	Werk	Signatur D-Dl: Mus. 2398-	autographes Datum
5. April 1722 (Ostersonntag)	Regii Tubicines fecerunt intradas, et novum Sacrum elegans composuit Dominus Heinigen uti et Vesperas.	Messe 4		Mes. März 1722 Pasqua ³⁵
6. September 1722 (ein Tag nach der Geburt des Prinzen Fried- rich Christian)	Fecerunt musicam Regii Sacrum suum producente Domino Henningen uti et Te Deum laudamus cum tubis et tympanis.	Te Deum	D-17	Mes. Augusti 1722
25. Dezember 1722 ³⁶	Dimidia undecima incepit Sacrum cantatum [...] composuit novum Dominus Heiningen, et cum Regiis Musicis illud produxit.	Messe 3	D-12	Mes 9br. 1722
27. März 1723 (Karsamstag)	Te Deum et Regina coeli produxit Dominus Heiningen tubis et tympanis applaudentibus.	Regina coeli	E-4 ³⁷	
27. Mai 1723 (Fronleichnam)	Fecerunt intradas et Musici Regii fecerunt musicam Domino Heiningen Sacrum et Te Deum laudamus producente. Post processionem intonatum Te Deum laudamus et ad Salvum fac data benedictio. Vesperae hora quarta post quas Litaniae de Venerabili.	Te Deum Dixit Dominus Credidi Beati omnes	D-17a ³⁸ D-38- D-49 D-54	alle Mes. Maij. 1723
2. Juni 1723	Hora quarta post meridiem Litaniae de Venerabili. Produxit illas partim D. Heiningen, partim Dominus Putz alternatim quisque suas a se compositas. ³⁹	Litaniae pro Festo Corporis Domini	D-31	Mes. Maij 1723
3. Juni 1723 (Oktavtag von Fronleichnam)	Hora 11 cantatum Sacrum [...] et Dominus Heiningen cum Regiis Musicis solennius fecit.			

35 D-B: Mus. ms. autogr. J. D. Heinichen 2 N. Das ursprüngliche Datum auf dem Titelblatt „Mes. Novembr. 1721“ hat Heinichen durchgestrichen und durch „Mes. März Pasqua 1722“ ersetzt.

36 Vgl. auch Johann Mattheson, *Critica Musica* IV (Februar 1723), S. 288: „Der Hr. Capellmeister Heinichen hat in den abgewichenen Feyer-Tagen zwo vortreffliche Musiken in der Catholischen Kirche allhie aufgeführt und sich dadurch neue admiration erworben.“ Diese Notiz ist ein wichtiger früher Beleg für die überregionale Wahrnehmung von Heinichens Schaffen ebenso wie der katholischen Kirchenmusikpraxis am Dresdner Hof.

37 Das andere Regina coeli aus Heinichens Feder (D-Dl: Mus. 2398-E-3) entstand erst 1727. Mit Hilfe einer Argumentation, die auf der Untersuchung des Papierbefundes basiert, datiert Susanne Herzog, *Die „Sepolcri“ Johann David Heinichens im Umkreis der katholischen Kirchenmusik am Dresdner Hof zur Zeit Augusts des Starken*, in: *Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch* 7 (1998), S. 65–97, hier vor allem S. 69–77 und 95, das hier genannte erste Regina coeli (Mus. 2398-E-4) auf die Zeit vor Ostern 1724.

38 Die Eintragung im *Diarium Missionis* setzt die Unterbrechung der Komposition bei dem Vers „Salvum fac populum tuum Domine, et benedic hereditati tuae.“ in Verbindung mit dem sakramentalen Segen voraus, die sich weder in der ersten Fassung des Te Deum von 1722 (D-Dl: Mus. 2398-D-17) noch in einem weiteren undatierten Te Deum (Mus. 2398-D-19) findet. Ein drittes Te Deum, das dagegen dieses Merkmal aufweist (Mus. 2398-D-18), ist in der autographen Partitur auf „1728“ datiert. Damit bleibt für die Aufführung am Fronleichnamstag 1723 nur noch die Abbreviato-Fassung von Heinichens erstem Te Deum (Mus. 2398-D-17a) übrig, die demnach zwischen September 1722 und Mai 1723 entstanden sein muss. Möglicherweise fand diese Fassung bereits am 27. März (Vorabend des Ostersonntags) Verwendung.

39 Eine Sakramentslitanei, die teils von Heinichen und teils von Tobias Buz komponiert wurde, lässt sich nirgends nachweisen. Das autographe Datum von Heinichens Werk lässt aber kaum Zweifel an der Zuordnung aufkommen.

Datum/Fest	Eintragung im <i>Diarium Missionis</i>	Werk	Signatur D-Dl: Mus. 2398-	autographes Datum
15. August 1723	Hora 11 cantatum solenne, produxit illud D. Heiningen cum Regiis Musicis.			
8. Dezember 1723	Hor 11 Sacrum cantatum [...], musicam fecit D. Heiningen cum Regiis Musicis. [...] Hora 4. Vesperas quas Dominus Heiningen novas et elegantes cum Regiis Musicis produxit.	Messe 5 Laetatus sum Nisi Dominus Ave maris stella Magnificat	D-14 D-51 D-53 E-8 D-24	Mes. 7br 1723 alle Mes. 9br. 1723
25. Dezember 1723	Hora 11. cum intradis musicam fecit Dominus Heiningen.			
12. April 1724 (Mittwoch der Karwoche)	Lamentationes produxit D. Heiningen cum Benedictus.	Lamentationes Jeremiae in Coena Domini ⁴⁰	D-28	
14. April 1724 (Karfreitag)	Vesperis ab hora 9. usque ad 10. productum Oratorium hoc est musica Italica componente illam Domino Heiningen.	Cantata al Sepolcro di Nostro Signore <i>L'aride tempie ignude</i> ⁴¹	D-62	
15. April 1724 (Karsamstag)	Hora quarta post meridiem Oratorium hoc est musica Germanica per unam horam Domino Heiningen compositore.	Oratorio tedesco <i>Nicht das Band, das dich bestricket</i>	D-63	
16. April 1724 (Ostersonntag)	17. April: [...] musicam producente Domino Zelenka; heri Domino Heiningen.			
24. April 1724 (Anniversarium für Joseph I.)	Hora 11. cantatum Requiem anniversarium pro Imperatore Josepho [...] Dominus Heiningen produxit musicam.	Requiem 1 Offertorium <i>Domine Jesu Christe</i>	D-15 ⁴² E-14, 2	1724
4. Juni 1724 (Pfingstsonntag)	Cantatum [...] cum Vesperis [...]. Musicam fecit Dominus Heiningen.	Messe 1 Dixit Dominus Confitebor Beatus vir Laudate pueri Magnificat Veni Creator Spiritus	D-5a D-36 D-39 D-44 D-45 D-27, 1 E-11	Festo pentecost. 1721 ⁴³ alle Mes. Majj 1724

40 Wahrscheinlich gehören auch Heinichens nicht mehr erhaltene neun Responsorien für die Metten am Gründonnerstag in diesen Zusammenhang. Ein Canticum Zachariae aus seiner Feder ist dagegen nicht nachweisbar. Vgl. Gustav Adolph Seibel, *Das Leben des Königl. Polnischen und Kurfürstl. Sächs. Hofkapellmeisters Johann David Heinichen nebst chronologischem Verzeichnis seiner Opern und thematischem Katalog seiner Werke*, Leipzig 1913, S. 60 f.

41 Die Zuordnung der undatierten Cantata al Sepolcro di Nostro Signore *L'aride tempie ignude* (D-Dl: Mus. 2398-D-62) folgt der Argumentation bei Herzog, *Die „Sepolcri“ Johann David Heinichens* (wie Anm. 37), S. 69–77 und 95.

42 Zur Frage der Autorschaft dieses Werkes siehe weiter unten.

43 Die Angabe bezeichnet die Entstehungszeit der Messe; die Aufführung zu Pfingsten 1724 ergibt sich aus dem nachträglichen Hinweis des Komponisten „NB piacque all pentecost. 1724“ auf der Partitur.

Datum/Fest	Eintragung im <i>Diarium Missionis</i>	Werk	Signatur D-Dl: Mus. 2398-	autographes Datum
14. Juni 1724	Hora quarta post meridiem Litaniae de Sanctissimo Sacramento, produxit illud D. Heiningen.	Litaniae pro Festo Corporis Domini	D-31 ⁴⁴	Mes. Maij 1723
15. Juni 1724 (Fronleichnam)	Sacrum cantatum [...]. Post meridiem hora quarta Vesperae quas produxit Dominus Heiningen.	Messe 6	D-2b	Mes. Maggio 1724 (Titelblatt) Mens. Jun. 1724 (am Ende)
		Pange lingua	E-14, 1	Mes. Junij 1724
8. September 1724	Regii Musici fecerunt musicam; produxit illam D. Heiningen uti et Vesperas.	Messe 7	D-8	Mes. 7br. 1724
26. November 1724 (zwei Tage nach der Geburt der Prinzessin Amalia)	Musicam cum Castratis fecit Dominus Heiningen; tubicines fecerunt intradas sub Sacro et ad Te Deum laudamus. [...] Te Deum laudamus cum solenni benedictione ad Salvum fac.	Te Deum	D-17a ⁴⁵	
3. Dezember 1724	Post Vesperas quas Dominus Heiningen produxit cum Regiis Musicis fuerunt Litaniae de S. Francisco Xaverio.	Iste Confessor Litania pro Festo S. Fr. Xaverij	D-27, 2 D-32	beide Mes 9br. 1724
24. Dezember 1724	Dimidia undecima incepimus Matutinum [...] aderant Regii Tubicines et Dominus Heiningen musicam produxit.			
25. Dezember 1724	Cantatum hora 11. Dominus Heiningen fecit musicam. [...] Vesperas hora tertia.	Memento Domine Jesu redemptor omnium	D-56 E-7	beide Mes. Xbr. 1724
6. Januar 1725 (Einsegnung der Kurprinzessin)	[...] Sacrum cantatum quod Dominus Heiningen produxit.			
30. März 1725 (Karsamstag)	Vesperae ab hora nona usque ad 10. Oratorium Italicum producente illud Domino Heiningen.	Cantata al Sepolcro di Nostro Signore <i>L'aride tempie ignude</i> ⁴⁶		
1. April 1725 (Ostersonntag)	Cantatum sacrum [...]. Musicam cum Castratis et Regiis Musicis fecit D. Heiningen; fuit autem ad epistolam concertus et Offertorium etiam specialiter decantatem.	Motetto <i>Quis ascendet</i>	E-13	Mens. April 1725
27. Mai 1725 (Trinitatis)	[...] Cantatum cum assistentia. Fuerunt intradae; musicam fecit Dominus Heiningen.			

44 Heinichens zweite Sakramentslitanei (D-Dl: Mus. 2398-D-30) entstand nach dem Datum des Partituraautographs erst 1727. Damit kann am 14. Juni 1724 nur die bereits im Mai 1723 komponierte Litanei gemeint sein.

45 Aus denselben Gründen wie zum Fronleichnamsfest 1723 kommt hier nur die Abbreviato-Fassung des Te Deum von 1722 in Frage.

46 Vgl. die Bemerkung zur Aufführung des Werkes am 14. April 1724.

Datum/Fest	Eintragung im <i>Diarium Missionis</i>	Werk	Signatur D-Dl: Mus. 2398-	autographes Datum
31. Mai 1725 (Fronleichnam)	Musicam produxit Dominus Heiningen cum Castratis et Regiis Musicis et cum intradis. In fine non fuit Te Deum laudamus; cum brevia debeant esse omnia.	Kyrie/Gloria aus der Messe 8	D-9	Mens. Maij 1725 ⁴⁷
7. Juni 1725 (Oktavtag von Fronleichnam)	In Pillnitz: [...] incepit Cantatum sacrum circa dimidiam 11. tubis applaudentibus et Domino Heinigen musicam concinante.			
29. Juni 1725	Musica solennis a Domino Heinigen.			
15. August 1725	Musicam fecit in Sacro et Vesperis Dominus Heiningen.			
2. Dezember 1725	Vesperae hora 4. de S. Xaverio [...] Musicam produxit Dominus Putz; Dominus Heiningen enim non voluit quidquam producere absente Serenissima.			
5. Dezember 1725	Hora 4 Litaniae quas Dominus Heiningen produxit absente Serenissima nihil vult pro- ducere hic Dominus Capellae Magister.	Litania pro Festo S. Fr. Xaverij	D-32 ⁴⁸	Mes 9br. 1724
8. Dezember 1725	Hora quarta Vesperae [...] Musicam et mane et in Vesperis produxit Dominus Heiningen.	Messe 8	D-9	Mens. 9br. 1725
10. Dezember 1725 (Oktavtag des hl. Franz Xaver)	Musicam produxit Dominus Heiningen.			
24. Dezember 1725	Solenne Sacrum cum tubis et tympanis. [...] Musicam cum Regiis Musicis produxit Domi- nus Heiningen.			
25. Dezember 1725	Sacrum cantatum [...] Musicam produxit Dominus Heiningen.			

Wenn aus dieser Zusammenstellung auch der Umfang von Heinichens Dienstpflichten in der Hofkirche nicht lückenlos ermittelbar ist, so spiegeln diese Aufzeichnungen doch wiederum wichtige Merkmale einer Situation des Neuaufbaus. 1721 hatte Ristori nicht nur die Musik zu Fronleichnam und zum Fest der heiligen Cäcilia geleitet, sondern auch am 26. Oktober – zwei Tage nach der Geburt des Prinzen Joseph – ein Te Deum aufgeführt. Die Zuständigkeiten für den letztgenannten Anlass standen in diesem Jahr offenkundig noch nicht endgültig fest. Ab 1722 war grundsätzlich der Kapellmeister für das feierliche Te Deum nach der Geburt eines Prinzen oder einer Prinzessin verantwort-

⁴⁷ Datierung des Titelblatts. Die übrigen Teile dieser Messe entstanden erst im November desselben Jahres, wie aus der Angabe „Mens. 9br. 1725 / vom Credo an“ am Ende der Partitur hervorgeht.

⁴⁸ Heinichens zweite *Litaniae Xaverianae* (D-Dl: Mus. 2398-D-29) entstanden nach der Eintragung auf dem Partiturotograph erst 1726, so dass hier nur die Wiederholung der schon 1724 aufgeführten Komposition in Frage kommt.

lich.⁴⁹ Zum Fronleichnamfest, dessen Stellung aufgrund seines dezidiert katholischen Charakters zunächst noch in der Schwebe blieb, hatte dagegen Ristori auch 1722 noch die Kirchenmusik geleitet. Erst im folgenden Jahr komponierte Heinichen für dieses Fest nicht nur einige der benötigten Vesperpsalmen, sondern auch eine Sakramentslitanei für die Andacht am Nachmittag. Ähnliches gilt für das Fest des heiligen Franz Xaver, in dessen Oktav außerdem der Geburts- und Namenstag der Kurprinzessin auf das Fest Mariä Empfängnis fiel. Heinichen lieferte 1723 nur die Musik für das letztgenannte Fest, beteiligte sich aber nicht an den nachmittäglichen Aufführungen von Litaneien zum heiligen Franz Xaver, wie sie innerhalb der Oktav stattfanden. Erst 1724 schrieb er die ersten seiner beiden *Litaniae Xaverianae* und führte sie am Festtag des Heiligen auf. Dagegen gehörte die Musik zu den Hochfesten des Kirchenjahres, aber auch zu weiteren Feiertagen, die sowohl im katholischen als auch protestantischen Kalender ihren Platz hatten, selbstverständlich zu den Dienstplichten des Kapellmeisters. Heinichens bis 1725 entstandene und datierte Kirchenmusik lässt sich nahezu vollständig in die beschriebene Praxis einordnen; dazu kommen außerdem noch einige undatierte Werke.⁵⁰ Auffällig ist die Zurückhaltung des Komponisten hinsichtlich der solennen Besetzung: In den acht bis Ende 1725 entstandenen Messen sind nur zweimal Trompeten und Pauken vorgeschrieben. Diese Instrumente kommen außerdem noch in seinem ersten Te Deum (1722) einschließlich der dazugehörigen Abbreviato-Fassung vor, während sie in seinen Psalmen, Hymnen, Cantica und marianischen Antiphonen zur Vesper sowie in den Litaneien vollständig fehlen. Sie wurden in Dresden wie auch an anderen Höfen dieser Zeit nicht von Mitgliedern der Hofkapelle, sondern von den gesondert angestellten Trompetern und Paukern gespielt und fanden – folgt man den Aufzeichnungen des *Diarium Missionis* – im katholischen Hofgottesdienst dieser Jahre regelmäßig für Intraden, aber nicht

49 Dies ergibt sich lückenlos aus den Aufzeichnungen des *Diarium Missionis*. Erst nach Heinichens Tod leitete Zelenka das figuraliter musizierte Te Deum zu hochrangigen höfischen Anlässen, so am 29. September 1729 anlässlich des Friedensschlusses zwischen Sachsen-Polen und Schweden und am 27. August 1730 nach der Geburt des Prinzen Franz Xaver. Deshalb sind auch an der Datierung von Zelenkas Te Deum ZWV 145 auf „ca. 1724“ (nach *Zelenka-Dokumentation* [wie Anm. 5], S. 301) vorsichtige Zweifel angebracht. Andererseits verweist die Form des Bassschlüssels das Werk in die Zeit bis Dezember 1728. Vielleicht hat Zelenka dieses Te Deum unter Verwendung von drei Sätzen aus dem Melodrama de Sancto Wenceslao ZWV 175 angesichts der fortschreitenden Krankheit des Hofkapellmeisters auf Vorrat komponiert. Zu Aufführungspraxis und Repertoire des Te Deum laudamus am Dresdner Hof ist eine eigene Studie geplant.

50 *Beatus vir* (D-Dl: Mus. 2398-D-43), *Laudate pueri* (Mus. 2398-D-46), *In exitu Israel* (Mus. 2398-D-47). Diese Psalmen lassen sich aufgrund des Papierbefundes in die Zeit bis 1724 datieren. Vgl. Herzog, *Die „Sepolcri“ Johann David Heinichens* (wie Anm. 37), S. 70 und 95. Weitere Psalmen Heinichens sind in Partituren von der Hand des Schreibers x1 (Bezeichnung nach Landmann, *Katalog der Dresdener Hase-Musikhandschriften* [wie Anm. 30]) überliefert: *Laudate Dominum* (Mus. 2398-D-50), *De profundis* (Mus. 2398-D-55), *Confitebor* (Mus. 2398-D-41) und *Lauda Jerusalem* (Mus. 2398-D-58). Diese Partituren entstanden erst in den Jahren nach 1750 und weisen auf einen jahrzehntelangen Gebrauch dieser Werke in der Dresdner Hofkirche hin; sie lassen aber keine direkten Schlüsse auf deren Entstehungszeit zu.

immer in der Figuralmusik Verwendung.⁵¹ An ihre Stelle traten in der Regel die Hörner, für deren exponierte solistische Verwendung in Heinichens Messen es in der gesamten katholischen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts kein Parallelbeispiel gibt.

Neben seinen eigenen Werken führte Heinichen Kompositionen von Giovanni Bononcini, Antonio Caldara, Angelo Antonio Caroli, Francesco Conti, Johann Friedrich Fasch und Francesco Mancini in der Dresdner Hofkirche auf, doch ist eine Datierung der Partituren nur in wenigen Fällen möglich, während das dazugehörige Aufführungsmaterial wiederum nicht erhalten ist.⁵² Eine Besonderheit bildet das Requiem solenne C-Dur, das bisher durchweg für ein Werk Heinichens gehalten wurde und das einschließlich des 1724 entstandenen Offertoriums *Domine Jesu Christe* eindeutig mit dem Jahresgedächtnis für Joseph I. am 24. April desselben Jahres in Verbindung zu bringen ist. Ein Autograph existiert nur für das Offertorium, während das Requiem nur in der Partiturabschrift eines unbekannten Kopisten erhalten ist. Lediglich einige überklebte Stellen und Eintragungen stammen von der Hand des Hofkapellmeisters. Heinichens Name erscheint im Zusammenhang mit dieser Partitur ausschließlich auf zwei Titelschildern, die erst Jahrzehnte nach seinem Tod geschrieben wurden.⁵³ Hinsichtlich der instrumentalen Besetzung fallen drei Trompeten und Pauken – bei völligem Verzicht auf Hörner – und zwei Violon im Alt- und Tenorschlüssel völlig aus dem Rahmen des sonst bei Heinichen Üblichen heraus; ebenso ist ein Requiem mit solenner Besetzung bei einem Jahresgedächtnis für Joseph I. kaum vorstellbar. Auch die extrem kleingliedrige Gesamtanlage der einzelnen Teile spricht eindeutig gegen Heinichens Autorschaft. Deshalb kann es sich bei diesem Werk nur um die Bearbeitung einer fremden Vorlage handeln. Nimmt man nun den Wegfall der in der Vorlage exponiert eingesetzten Trompeten und Pauken an, lassen sich Heinichens Eingriffe in die Partitur mühelos als Schließung der dadurch entstandenen Lücken durch Einfügung von Oboen und Veränderungen des Streichersatzes erklären. Einige Spuren des ursprünglichen Notentextes sind trotz der

51 Die weitgehende Trompetenabstinenz ging 1726 zu Ende, wie sich aus Heinichens Messen 9 bis 12, aber auch aus Zelenkas Messen dieser Jahre ergibt. In der Vespermusik fanden diese Instrumente aber nach wie vor nur ausnahmsweise Verwendung: So ergänzte Zelenka in seinem *Dixit Dominus* ZWV 68 und *Magnificat* ZWV 108 später – offenbar für einen bestimmten Anlass – die Trompeten und Pauken. Eine Ausnahme innerhalb des Dresdner Hofkirchenrepertoires blieb die Besetzung des *Laudate pueri* ZWV 81 mit Tenor solo, Trompete, 2 Violinen, Viola und Basso continuo.

52 Vgl. die Zusammenstellung bei Horn, *Die Dresdner Hofkirchenmusik* (wie Anm. 5), S. 122–128. Eine frühe Datierung ist prinzipiell möglich bei der Messe F-Dur und sieben Vesperpsalmen sowie einem *Magnificat* von Johann Friedrich Fasch. Nach Manfred Fechners Untersuchungen zum Papier der Manuskripte entstanden diese Werke möglicherweise bereits während Faschs Prager Aufenthalt 1721/22 und nicht erst – wie lange angenommen – während seines Dresden-Besuchs 1726/27. Wann sie – und außerdem die wahrscheinlich später entstandene Messe D-Dur – Eingang in das Dresdner Repertoire fanden, ist jedoch nicht mit Sicherheit zu ermitteln. Vgl. Manfred Fechner, *Zur Datierung von Johann Friedrich Faschs „Dresdner“ Vesperkompositionen und Messen*, in: *Fasch-Studien VIII*, Dessau 2001, S. 57 f. Zu Faschs in Dresden überlieferter Kirchenmusik vgl. außerdem Janice B. Stockigt, *Fasch Visits Dresden 1726–1727: His Liturgical Works for the Catholic Court Church of Dresden*, in: ebd., S. 29–56; und dies., *Italian Influences observed in the Vesper Psalm Settings of Johann Friedrich Fasch*, in: *Fasch-Studien IX*, Dessau 2003, S. 175–202.

53 Auf diese Titelschilder geht auch die Zuschreibung des Werkes an Heinichen im *Catalogo* [...] <1765> zurück.

vorgenommenen Rasuren noch zu erkennen und bestätigen diese Vermutung. In der Konsequenz der Bearbeitung fiel außerdem auch die 14 Takte umfassende, wiederum von Trompeten und Pauken dominierte Sonatina kurz vor dem Ende der Sequenz weg. Auf diesem Wege und durch Ergänzung des fehlenden Offertoriums schuf der Hofkapellmeister aus der Vorlage ein unabhängig vom ursprünglichen Aufführungsanlass wiederverwendbares Werk.⁵⁴

Mit zahlreichen Wiederholungen muss man auch bei Heinichens eigenen Werken rechnen, obwohl es dafür nur wenige direkte Belege in Gestalt von Eintragungen in den autographen Partituren gibt.⁵⁵ Vor allem bei den häufig wiederkehrenden Vesperpsalmen schuf der Kapellmeister einen vielseitig verwendbaren Fundus, den er zu den einzelnen Festen nur noch um die seltener benötigten Psalmen ergänzen musste.⁵⁶ Die Wiederaufführungen müssen 1725 besonders zahlreich gewesen sein, denn in diesem Jahr schrieb Heinichen so wenige Werke für den Gebrauch der Hofkirche wie in keinem anderen Jahr seit 1721. Als wichtigster Grund für diese Zurückhaltung wird in der Regel die langwierige Lungentuberkulose des Hofkapellmeisters angenommen. Dazu passen aber nicht die Vielzahl der in den beiden folgenden Jahren entstandenen größeren und kleineren Kirchenmusikwerke und die ebenfalls aus dieser Zeit stammenden Abbreviata-Fassungen seiner älteren Messen. Einige Notizen aus dem *Diarium Missionis* weisen den Weg zu einer anderen Begründung. Am 31. Juli 1725, dem Fest des heiligen Ignatius von Loyola, vermerkte der Chronist, dass Heinichen dem zum Hofstaat des Kurprinzen gehörenden Hornisten Tobias Buz erlaubt hatte, mit den Mitgliedern der Hofkapelle in der Kirche zu musizieren.⁵⁷ Natürlich begingen die Dresdner Jesuiten an diesem Tag das Fest ihres Ordensgründers, doch für den höfischen Kalender hatte es bis dahin keinerlei Bedeutung. Deshalb war der Auftritt der Hofkapelle in der Kirche anlässlich dieses Festes eine vom Chronisten notierte Besonderheit, die Leitung der Musik aber trotzdem keine Aufgabe für den Kapellmeister. Ähnliches geschah wenige Monate später zum Fest des heiligen Franz Xaver: Die Musik zur Vesper sowie die Litanei am 2. Dezember,

54 Von diesem Requiem existiert eine weitere Abschrift (D-B: Mus. ms. 10362), die im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts entstand und deren Kopist Christian-Gottlieb Böhme eindeutig auf eine Dresdner Provenienz verweist. (Böhme war von 1800 bis zu seinem Tod im Jahre 1824 als Notist am Dresdner Hof angestellt.) In diesem Manuskript sind zwischen den Trompeten und Pauken und den übrigen Stimmen fast durchweg vier Systeme freigelassen. Vielleicht hatte der Hofkapellmeister Joseph Schuster das Werk für eine weitere Bearbeitung vorgesehen. Zweifel an der Zuweisung des Werkes gab es in der bisherigen Literatur jedoch nicht, da der Dresdner Partitur aufgrund von Heinichens Eintragungen ein „autographischer Wert“ bescheinigt wurde. Eberhard Schmitz, *Die Messen Johann David Heinichens*, Phil. Diss. Hamburg 1967, S. 186 ff., fand in diesem Requiem allerdings Stilmerkmale der „venezianischen und der älteren Wiener Schule“ und beschrieb einige Unterschiede zu den übrigen Messen und dem 1726 entstandenen Requiem Heinichens. Auch Wolfram Hader, *Requiem-Vertonungen in der Dresdner Hofkirchenmusik von 1720 bis 1764*, Tutzing 2001, S. 38 f., hielt die Zuschreibung des Werkes an Heinichen für sicher.

55 Nachweisbar sind die Wiederholung der Messe 1 am Pfingstsonntag 1724 und der 1723 komponierten Sakramentslitanei in den Jahren 1727 und 1728.

56 Die zu den Kriegsverlusten gehörenden Stimmbücher (4 Singstimmen und 13 Instrumentalstimmen) unter dem Titel *Diversi Psalmi* spiegeln die typische Situation gottesdienstlicher Gebrauchsmusik. Diese Stimmen enthielten 21 Psalmen, fünf Hymnen, drei Magnificat und zwei marianische Antiphonen aus Heinichens Feder, von denen bis auf ein *Regina coeli* die Partituren noch vorhanden sind. Aus ihnen konnten die benötigten Stücke nach dem jeweiligen Vesperformular ausgewählt werden. Informationen über diese Stimmbücher finden sich bei Seibel, *Das Leben des Königl. Polnischen und Kurfürstl. Sächs. Hofkapellmeisters Johann David Heinichen* (wie Anm. 40), S. 63.

57 *Diarium Missionis*, 31. Juli 1725: „Musicam producendam cum Regiis Musicis commisit Dominus Heinichen Domino Putz.“

dem Vorabend des Festes, leitete Tobias Buz, weil Heinichen dies in Abwesenheit des Kurprinzenpaares nicht als seine Aufgabe ansah.⁵⁸ Am folgenden Tag, dem eigentlichen Fest des Heiligen, übernahm ebenfalls nicht der Hofkapellmeister, sondern Jan Dismas Zelenka die Leitung der Musik zur Messe und zur Litanei, während das Hofkirchenensemble für die Vesper verantwortlich war.⁵⁹ Der Kurprinz kam am Abend des 4. Dezember aus Wernsdorf zurück, und erst am folgenden Tag – offenbar auf ausdrücklichen Befehl – dirigierte Heinichen die nachmittägliche Litanei.⁶⁰ Innerhalb der Oktav des Festes gab es noch den Geburts- und Namenstag der Kurprinzessin am Fest Mariä Empfängnis, an dem der Kapellmeister wahrscheinlich seine gerade fertiggestellte Messe 8 aufführte und außerdem die Musik zur Vesper leitete. Der 9. Dezember fiel auf einen Sonntag; der Chronist des *Diarium Missionis* nennt für diesen Tag Zelenka als Leiter der Musik sowohl zur Messe als auch zur Vesper. Am folgenden Montag wurde die Oktav des heiligen Franz Xaver schließlich mit der Aufführung einer Messe unter Heinichens Leitung beschlossen.

Veränderungen in der Mitte der 1720er Jahre – die Rolle von Jan Dismas Zelenka in der Kirchenmusikpraxis am Dresdner Hof

Aus den zuletzt referierten Aufzeichnungen des *Diarium Missionis* lässt sich eine in der Mitte der 1720er Jahre nach wie vor bestehende Differenz zwischen dem liturgischen Festkalender der katholischen Hofkirche und dem althergebrachten höfischen Protokoll ablesen. Für die Kirchenmusik spiegelt sich dies zunächst in der bewährten Arbeitsteilung zwischen dem Hofkirchenensemble und der Hofkapelle. Die Anwesenheit des Kurprinzen oder der Kurprinzessin – und seltener auch des Königs – beim katholischen Gottesdienst konnte darüber hinaus einen aktuellen Anlass für einen größeren musikalischen Aufwand abgeben. Offenbar gab es aber sowohl von seiten der Geistlichkeit als auch des Kurprinzenpaares das Bestreben, die bestehenden Lücken zu schließen und auch die spezifisch katholischen Feste durch die regelmäßige Mitwirkung der Hofkapelle bei der Kirchenmusik aufzuwerten. Für Fronleichnam und das Fest des heiligen Franz Xaver war dies bereits schrittweise in den Jahren ab 1721 geschehen, doch hatte sich diese Praxis in der Mitte der 1720er Jahre noch nicht endgültig stabilisiert.⁶¹ Das Interesse der Jesuiten richtete sich zunächst auf das religiöse Leben der jungen katholischen Gemeinde, doch angesichts der immer noch instabilen Situation dürfte auch den Patres

58 *Diarium Missionis*, 2. Dezember 1725: „Musicam produxit D. Putz; Dominus Heiningen enim non voluit quidquam producere absente Serenissima. [...] Post Vesperas decantatae Litaniae de S. Xaverio.“

59 *Diarium Missionis*, 3. Dezember 1725: „Cantatum cum assistentia [...] Musicam produxit D. Zelenka. [...] Hora 4. Vesperae, produxit illas D. Jungwirth, post has Litaniae uti heri.“

60 *Diarium Missionis*, 5. Dezember 1725: „Hora 4. Litaniae quas Dominus Heiningen produxit absente Serenissima nihil vult producere hic Dominus Capellae Magister.“

61 Umgekehrt wurde die dreitägige Feier der Hochfeste Weihnachten, Ostern und Pfingsten in Kursachsen auch auf die katholische Hofkirche übertragen. Die dreitägige Feier dieser Feste ist nach den Notizen des *Diarium Missionis* erstmals Pfingsten 1723 (ohne Nennung der leitenden Musiker) nachweisbar. Weihnachten 1724 begegnet erstmals die Praxis, dass Heinichen die Leitung der Musik am ersten, Zelenka am zweiten und Tobias Buz am dritten Feiertag übernahm.

ein weiterer Ausbau der Kirchenmusik willkommen gewesen sein.⁶² Die äußeren Bedingungen für eine weitere Aufwertung der katholischen Gottesdienste waren günstig, denn der König hielt sich von September 1725 bis April 1727 in Polen auf, so dass der Kurprinz in Fragen der Hofhaltung weitgehend freie Hand hatte. Eine Ausweitung des Kirchendienstes der Hofkapelle machte aber zwangsläufig die Verteilung der anfallenden Arbeit – Komposition, Einstudierung und Aufführung neuer Werke sowie die Einrichtung schon vorhandener Musik – auf mehrere leitende Musiker notwendig. Giovanni Alberto Ristori stand dafür wegen anderer Aufgaben nur in begrenztem Maße zur Verfügung. Erst hier wird die besondere Rolle des böhmischen Kontrabassisten Jan Dismas Zelenka verständlich, der den Kirchendienst der Hofkapelle bis Ende 1725 nur gelegentlich als Aushilfe zu besonderen Gelegenheiten – vergleichbar mit der Beteiligung des seit 1720 angestellten französischen Komponisten Louis André und des Hornisten Tobias Buz⁶³ – geleitet hatte. Die Einrichtung seines am 17. Januar 1726 begonnenen *Inventarium rerum Musicarum Variorum Authorum Ecclesiae serventium*⁶⁴ – nur wenige Wochen nach den geschilderten Schwierigkeiten zum Fest des heiligen Franz Xaver 1725 – lässt einen direkten Auftrag vermuten, der ausschließlich mit der Krankheit des Hofkapellmeisters Heinichen wohl zu schwach begründet gewesen wäre. Zum Verständ-

62 1725 war der Nuntius längere Zeit in Dresden anwesend. Er weihte vier Kandidaten zu Priestern, von denen zwei später in den Dienst der sächsischen Mission traten, und firmte über 200 Personen. Daneben gab es erstmals eine Wallfahrt der Dresdner Katholiken nach Mariaschein in Böhmen. Vgl. Saft, *Der Neuaufbau der katholischen Kirche* (wie Anm. 3), S. 38 und 45 f.

63 Wolfgang Reich hat die Notiz aus dem *Diarium Missionis* von 14. Juni 1722 (dritter Sonntag nach Pfingsten) – „Hora 11. Sacrum cantatum, composuit aliquis Gallus hoc Sacrum et cum Regiis Musicis illud produxit“ – hypothetisch Louis André zugeordnet. Siehe Reich, *Das Diarium Missionis* (wie Anm. 5), S. 55 f. Dies wäre aber der einzige Hinweis auf die Mitwirkung des Franzosen bei der Musik in der katholischen Hofkirche. Noch schwieriger ist die Rolle von Tobias Buz zu bestimmen: Seine einzige erhaltene, lediglich aus Kyrie, Gloria und Credo bestehende Messe mit dem Titel *Delicia juventutis meae ne meminere* (D-Dl: Mus. 2834-D-1) ist dem Kurprinzen gewidmet. Im Vorwort bezeichnet Buz diese Messe als „premier ouvrage“ und hofft, dass „la faveur m'encouragera pour suivre la Composition avec la quelle j'espère un Jour de me Rendre plus Capable de servir Votre Altesse Roiale“. Ein Zusammenhang der zitierten Aussagen mit der Ernennung von Buz zum Kirchen-Compositeur im Jahre 1735, wie ihn Horn, *Die Dresdner Hofkirchenmusik* (wie Anm. 5), S. 63, vermutet, ist unwahrscheinlich. Eher könnte Buz, der seit etwa 1718/19 als Hornist zum Gefolge des Kurprinzen gehörte, seit Anfang der 1720er Jahre versucht haben, sich als Komponist ins Gespräch zu bringen. Die öfteren Erwähnungen seines Namens im *Diarium Missionis* ab 1723 deuten auf einen Erfolg dieser Bemühungen hin. So leitete Buz die Kirchenmusik am 8. August 1723 bei einer Votivmesse – „novum Sacrum“ – anlässlich einer längeren Krankheit des Kurprinzen und übernahm am 3. und 8. Dezember desselben Jahres die Direktion der *Litaniae Xaverianae* (mit eigenen Kompositionen?). Auch in den folgenden Jahren trat Buz mehrfach als Leiter der Hofkapelle beim Kirchendienst in Erscheinung – offenbar meist zu besonderen Anlässen oder als Aushilfe, wenn keiner der anderen leitenden Musiker zur Verfügung stand. Die Zuordnung bestimmter Werke zu diesen Eintragungen ist nicht möglich, doch muss Buz in jedem Fall mehr als die einzige erhaltene Messe komponiert haben. Für diese fehlende Überlieferung gibt es einen plausiblen Grund: Als Buz am 14. Januar 1760 (Datum nach dem *Liber defunctorum* der Katholischen Hofkirche) starb, war die Königin Maria Josepha, die sich sonst um die Nachlässe von verstorbenen Kapellmeistern, Konzertmeistern und Kirchen-Compositeurs bemühte, schon nicht mehr am Leben. Während des Siebenjährigen Krieges sahen die Verantwortlichen des Hofes kaum eine Notwendigkeit zum Ankauf des Buz-Nachlasses.

64 D-Dl: Bibl.-Arch. III Hb 787d; Faksimile in: *Zelenka-Dokumentation* (wie Anm. 5), S. 169–218.

nis von Zelenkas Rolle innerhalb der geschilderten Situation ist aber zunächst ein Blick auf seine Beiträge zur Hofkirchenmusik bis zu diesem Zeitpunkt erforderlich. Dabei ergeben sich eher Parallelen zu Ristori als zu Heinichen, weil Zelenka neben der Musik im Auftrag des Hofes auch an den freiwilligen Sonderaufgaben wie den Totenmessen für katholische Mitglieder der Kapelle oder der Prozession der Dresdner Katholiken nach Mariaschein in Böhmen beteiligt war.⁶⁵

Während sich im Fall der *Missa Corporis Domini* ZWV 3 kein direkter Aufführungsanlass ermitteln und lediglich die relativ frühe Entstehungszeit aus dem Schriftbild der autographen Partitur ungefähr erschließen lässt, lag für die 1722 entstandenen *Lamentationes Jeremiae Prophetiae* ZWV 53, die *Responsoria pro Hebdomada Sancta* ZWV 55 sowie das *Benedictus* ZWV 206 und das *Miserere* ZWV 56 nach Auskunft des *Diarium Missionis* ein ausdrücklicher Auftrag des Kurprinzenpaares vor. An die jeweils drei Metten, zu denen außerdem noch die choraliter ausgeführten Psalmen und die übrigen Lesungen gehörten, schlossen sich die Laudes an, aus denen das Canticum Zachariae (Lk 1, 68–79) und der abschließende Bußpsalm *Miserere* figuraliter musiziert wurden. Natürlich stellt sich die Frage, warum ausgerechnet Zelenka den Auftrag zur Komposition dieser Werke erhielt. Möglicherweise prädestinierte ihn sein von 1716 bis 1719 dauernder Studienaufenthalt bei Johann Joseph Fux und seine daraus resultierende direkte Kenntnis der Praxis am Wiener Hof für diese Aufgabe.⁶⁶ Zum Zeitpunkt der Aufführung lagen sechs von insgesamt neun möglichen *Lamentationes Jeremiae*, ein Teil der insgesamt 27 Responsorien und die beiden übrigen Werke vor. Selbstverständlich war das Kurprinzenpaar an allen drei Tagen anwesend. Mit dieser musikalischen Ausstattung verlängerte sich aber der Gottesdienst am Nachmittag des 1. April (Mittwoch der Karwoche) derart, dass der Kurprinz den Komponisten bat, die Musik zum abschließenden *Miserere* an den beiden folgenden Tagen wieder durch eine einfache Lesung dieses Psalms zu ersetzen.⁶⁷

65 Vgl. Wolfgang Reich, „Chorus“ und „Musici Regii“ an der Dresdner katholischen Hofkirche in der Ära Augusts des Starken, in: *Musica conservata. Günter Brosche zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Josef Gmeiner u. a., Tutzing 1999, S. 321–339, hier S. 330: „Mit dem Jahre 1726 bahnt sich in der Organisation der Hofkirchenmusik ein Wandel an, dessen Hintergründe und Folgen noch nicht gänzlich überschaubar sind.“ Die hier vorgelegten Überlegungen verstehen sich als ein Versuch, diese Lücke ansatzweise zu schließen.

66 Der Chronist des *Diarium Missionis* sah als Urheber der Neuerung den Beichtvater der Kurprinzessin, P. Anton Steyerer SJ, der Gottesdienstpraxis und Kirchenmusik zum Missfallen der übrigen Patres stärker am Vorbild des Wiener Hofes orientieren wollte.

67 *Diarium Missionis*, 1. April 1722: „Post meridiem circa dimidiam quartam decantatum Matutinum, Lamentationes et Responsoria Benedictus et ultimum Miserere componente Domino Zelenka. Interfuit et Seren. Princeps et Principessa toti Matutino; quia autem compositio nimis longa fuit, curavit movere Seren. Princeps Dominum Zelenka, ut abbreviaret cantus; unde ultimum Miserere omisum, et more consueto lectum est posterioribus diebus.“

In den folgenden anderthalb Jahren sind zunächst keine derartigen Kompositionsaufträge von Seiten des Hofes an Zelenka nachweisbar, und im *Diarium Missionis* wird sein Name bis Dezember 1723 nicht mehr erwähnt.⁶⁸ Ende 1722 weilte er in Prag, vermutlich um mit den dortigen Jesuiten Einzelheiten des Auftrags zur Komposition des Melodrama de Sancti Wenceslao *Sub olea pacis et palma virtutis* ZWV 175 anlässlich der bevorstehenden Krönung Karls VI. zum böhmischen König abzusprechen.⁶⁹ Dieses Werk wurde schließlich am 12. September 1723 im Prager Collegium Clementinum in Gegenwart des Kaisers aufgeführt. Ursprünglich hatte August der Starke erwogen, bei dieser Gelegenheit mit Karl VI. zusammenzutreffen. Wegen protokollarischer Schwierigkeiten wurden diese Pläne fallengelassen, doch fuhr die Kurprinzessin am 30. August nach Prag, um an der Krönung teilzunehmen, und kehrte am 13. September wieder nach Dresden zurück.⁷⁰ In jedem Fall war dieser Auftrag geeignet, den sächsisch-polnischen Hof nochmals nachdrücklich auf Zelenkas kompositorische Fähigkeiten aufmerksam zu machen. Sein nächstes, für die Hofkirche bestimmtes Werk waren die am 29. November 1723 beendeten und nach Auskunft des *Diarium Missionis* am 9. Dezember aufgeführten *Litaniae Xaverianae* ZWV 154 – gleichzeitig der einzige Beitrag zu dieser speziellen Gattung unter Verwendung von Trompeten und Pauken. Trotzdem bleibt auch hier letztlich ungeklärt, ob die Komposition auf einen direkten Auftrag des Kurprinzenpaares zurückging oder Zelenkas eigener Initiative entsprang, um sich nochmals in Erinnerung zu bringen. Seine Situation blieb in dieser Hinsicht vergleichbar mit derjenigen von Giovanni Alberto Ristori: Neben der Musik zu einigen Kirchenfesten innerhalb des höfischen Protokolls lieferte Zelenka fortan auch eigene Kompositionen zu Anlässen, die nur für die katholische Gemeinde von Bedeutung waren. So registrierte der Chronist des *Diarium Missionis* am 6. Februar 1724 die erstmalige Austeilung des Weihwassers vor dem sonntäglichen Hochamt, für die Zelenka drei *Asperges me* ZWV 163 gleichsam auf Vorrat komponierte.⁷¹ Diese kurzen Stücke waren jedoch nicht an die Hofkapelle gebunden und konnten prinzipiell auch vom Hofkirchenensemble ausgeführt werden. Die Aufführungen von Totenmessen unter Zelenkas Leitung in den beiden folgenden Jahren – für den Schauspieler Philipp Molteni (19. Februar 1724), die eigenen Eltern (3. März 1724), den Hornisten Franz Samm (Anniversarium am 28. März 1724), für den Fürsten Radziwil

68 Warum die musikalische Gestaltung der Karwochengottesdienste nicht in der 1722 praktizierten Weise fortgeführt wurde, geht aus den Quellen nicht hervor. Im *Diarium Missionis* ist 1723 zwar von den Metten und der Anwesenheit des Kurprinzenpaares, nicht aber von der aufgeführten Musik die Rede. Zelenkas drei *Lamentationes Jeremiae Prophetiae* ZWV 54 für die Mette am Karsamstag aus dem Jahre 1723 sind nicht mehr als Generalbass-Arrangements der liturgischen Melodien. Ebenso bleibt unklar, ob die im selben Jahr erfolgte Vervollständigung seiner Sammlung von 27 Responsorien zur Aufführung kam. Dass die drei fehlenden Lamentationen nicht komponiert wurden, obwohl Zelenka den erforderlichen Platz in seinem *Inventarium* freigelassen hatte, spricht ebenfalls für nicht mehr vorhandenen Bedarf. 1724 komponierte Heinichen seine drei *Lamentationes Jeremiae* (und wahrscheinlich auch seine neun nicht mehr erhaltenen Responsorien) für die Gründonnerstagsmette. In demselben Jahr verschob sich der Schwerpunkt der Musik in der Karwoche endgültig auf die Aufführungen italienischer Oratorien am Abend des Karfreitags und Nachmittag des Karsamstags. Vgl. dazu auch Gerhard Poppe, *Neue Ermittlungen zum italienischen Karwochenoratorium in Dresden*, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 81 (1997), S. 83–94, vor allem S. 85 ff.

69 Der einzige Hinweis auf diesen Prag-Aufenthalt findet sich am Ende des Partiturautographs zum *Agnus Dei* ZWV 37: „Laus Deo et Omnibus Sanctis ejus./Pragae 1722/20 Decemb.“

70 D-Dla: Geheimes Kabinett Loc. 763/9 *Des Röm. Kayzers Caroli VI. Reise nach Prag und daselbst beschene Böhmishe Krönung* [...] ao. 1722. 23. 25.

71 Unter dieser ZWV-Nummer wird auch noch ein weiteres, nicht fertiggestelltes *Asperges me* geführt. Mit der genannten Notiz aus dem *Diarium Missionis* lässt sich die Datierung in der Zelenka-Dokumentation (wie Anm. 5) – „ca. 1725“ – präzisieren.

und seine Gattin (26. und 28. Februar 1725) und den Kardinal Christian August von Sachsen (23. November 1725) sowie am Fest Allerseelen 1724 – wurden aber alle von Mitgliedern der Hofkapelle ausgeführt und stehen in engem Zusammenhang mit seinen eigenen Kompositionen. Das *De profundis* ZWV 50 war ausdrücklich für die Exequien zum Gedenken an seinen Vater bestimmt, und auch die beiden Requiem-Vertonungen d-Moll ZWV 48 und F-Dur ZWV 49 lassen sich hier mühelos einordnen.⁷² Ebenso kann es sich bei dem am 23. März 1725 (Freitag vor Palmsonntag, also vor der Fastenpredigt) unter Zelenkas Leitung von der Hofkapelle aufgeführten *Miserere* nur um die drei Jahre vorher entstandene Komposition ZWV 56 – möglicherweise bereits in einer bearbeiteten Version – handeln.⁷³ Die von Zelenka in den Jahren 1724/25 zu mehr oder weniger offiziellen Anlässen aufgeführte Musik ist dagegen schwerer zu fassen, weil sich aus seinen eigenen Werken nur drei Messen und wenige Einzelsätze sowie das Offertorium *Angelus Domini descendit* ZWV 161 in diese Zeit datieren lassen.⁷⁴ Von diesen ist die im Autograph am Ende des Gloria mit „1723“ datierte und später erweiterte *Missa Sancti Spiritus* ZWV 4 in der bisherigen Literatur gewöhnlich mit einer Aufführung zu Pfingsten 1723 in Verbindung gebracht worden. Hier sind jedoch Zweifel angebracht, weil die Bezeichnung *Missa Sancti Spiritus* genauso gut ein Votivtitel sein konnte und die erste Fassung des Werkes nur aus Kyrie und Gloria bestand.⁷⁵ Möglicherweise ist diese

72 Die Einordnung der (in Dresdner Quellen nicht mehr erhaltenen, aber in den einschlägigen Katalogen nachweisbaren) Requiem-Kompositionen ZWV 48 und 49 in die Jahre 1724/25 ergibt sich durch die äußeren Bedingungen, aber auch durch die Besetzung: Zelenka verwendete in beiden Werken jeweils drei Posaunen, die sonst nur noch im *De profundis* ZWV 50, im *Miserere* ZWV 56, in der Endfassung des Gloria aus der *Missa Judica me* ZWV 30 und im Credo ZWV 32 vorkommen. In seinem *Inventarium* fügte Zelenka der Eintragung des Requiem ZWV 48 den Hinweis an: „NB: Fuit hoc Requiem factum et productum pro anniversario Invictiss: Imper: Joseph: ad Mandatum Serenissimae Nostrae Principissae“. Da die Musik zu diesen Anniversarien 1722/23 von Ristori und 1724 sowie 1726 von Heinichen geleitet wurde, bleibt nur der 17. April 1725 als Datum der Erstaufführung. Das *Diarium Missionis* nennt für diesen Tag die Totenmesse, gibt aber keinerlei Hinweise auf die erklangene Musik. Damit sind die Angaben in der *Zelenka-Dokumentation* (wie Anm. 5), S. 135 f. und 291, und bei Wolfram Hader, *Requiem-Vertonungen in der Dresdner Hofkirchenmusik von 1720 bis 1764*, Tutzing 2001, S. 65–73, teilweise korrekturbedürftig. (Das ebenfalls Zelenka zugeschriebene Requiem c-Moll ZWV 45 ist nur in Abschriften erhalten und auch nicht in den älteren Dresdner Katalogen nachweisbar; es wurde wegen der schwierigen Quellenlage hier nicht berücksichtigt.)

73 Nach der Erstfassung aus dem Jahre 1722 komponierte Zelenka zu einem späteren Zeitpunkt die Verse 9 bis 13 neu – die Verse 14 bis 19 fielen weg – und erweiterte das Werk außerdem um die abschließende Doxologie. Aus der Einbeziehung der letzteren ergibt sich die Verwendung der Neufassung in den *Miserere*-Andachten der Fastenzeit. Die später geschriebenen Zusätze sind im Partiturautograph durch ihre abweichenden Papierformate leicht erkennbar.

74 Die Tage, an denen Zelenka als Leiter der Musik im *Diarium Missionis* ausdrücklich genannt wird, sind: 1. Januar, 2. Februar, 17. April (Ostermontag), 11. Juni (Trinitatis), 22. Juni (Oktav von Fronleichnam), 11. Dezember und 26. Dezember 1724, sowie 2. April (Ostermontag), 3. und 9. Dezember und 26. Dezember 1725.

75 Sowohl im *Catalogo* [...] <1765> als auch in dem späteren *Catalogo della Musica di Chiesa. Composta da diversi Autori Schrank III* (D-Dl: Bibl.-Arch. III H 1788, 3) werden eine nur in Stimmen überlieferte, lediglich aus Kyrie und Gloria bestehende Version und eine vervollständigte Fassung gesondert genannt. Auch der Schriftbefund des Autographs legt die Annahme einer Erstfassung ausschließlich von Kyrie und Gloria nahe. In den letzteren Satz hat Zelenka bei der Überarbeitung ein sechs Takte umfassendes *Qui tollis* neu eingefügt. Dagegen lassen Rasuren und Überklebungen darauf schließen, dass *Et resurrexit* und *Benedictus* ursprünglich ebenfalls zum Gloria gehörten und später mit neuem Text ihren jetzigen Platz in der Partitur erhielten. Nach dem Ende des *Benedictus* folgen gar die überklebten ersten Takte eines sich anschließenden *Qui tollis*. Dasselbe Verfahren einer „gestreckten“ Kyrie-Gloria-Messe hat Zelenka auch öfter bei fremden Kompositionen angewandt, weil einerseits alle Ordinariumssätze musiziert werden sollten und andererseits das ursprüngliche Gloria für Dresdner Verhältnisse zu umfangreich war. Hier ist die Deutung des Quellenbefundes in *Zelenka-Dokumentation* (wie Anm. 5), S. 113, zu korrigieren.

Erstfassung mit dem „novum Sacrum elegans“ gemeint, das Zelenka nach Auskunft des *Diarium Missionis* am 1. Januar 1724 in Gegenwart des Kurprinzenpaares aufgeführt hatte. Die übrigen Teile können aus anderen Quellen hinzugekommen sein. Die beiden genannten Merkmale – Votivtitel und Beschränkung auf Kyrie und Gloria – treffen auch auf die 1725 entstandene *Missa Fidei* ZWV 6 und außerdem vielleicht noch auf die 1724 entstandene, aber bereits ab 1726 nur noch unvollständig überlieferte *Missa Spei* ZWV 5 zu. Von letzterem Werk verzeichnete bereits Zelenkas *Inventarium* nur noch das heute ebenfalls verschollene Gloria. Möglicherweise hatte der Komponist Teile dieser Messe bald nach ihrer Entstehung in anderen Werken verwendet.

Ein interessantes Bild bieten die erhaltenen Einzelsätze des Ordinarium Missae: Sowohl die endgültige Fassung des Gloria ZWV 30 aus der frühen *Missa Judica me* als auch das einzeln überlieferte doppelchörige Credo ZWV 32 tragen auf den Partiturautographen das Datum „2. Februar 1724“; sie stehen außerdem beide in F-Dur und verwenden neben den Singstimmen und dem hier fünfstimmigen Streichersatz und Oboen auch die in der Dresdner Hofkirchenmusik nur selten gebrauchten Posaunen. Da im *Diarium Missionis* für das Fest Mariä Lichtmess 1724 ausdrücklich Zelenka als Leiter der Kirchenmusik genannt wird, bleibt in diesem Fall lediglich die Frage nach den übrigen Teilen der Messe offen. Aufgrund der gleichen Besetzung und der passenden Tonart d-Moll bieten sich Kyrie, Sanctus und Agnus Dei ZWV 26 als hypothetische Ergänzung an.⁷⁶ Für die übrigen Termine der Jahre 1724/25, an denen die Leitung der Kirchenmusik durch Zelenka nachweisbar ist, sind ähnlich klare Zuordnungen eigener Werke nicht möglich. Lediglich einige Einzelsätze wie das auf den 23. Juni 1725 datierte Kyrie ZWV 27, das auf den 3. November 1725 datierte Sanctus ZWV 35, das auf den 28. Dezember 1725 datierte Agnus Dei ZWV 38 sowie das Agnus Dei ZWV 37 und vielleicht auch das Credo ZWV 33 gehören in denselben zeitlichen Rahmen wie die vorher genannten Werke.

Im Oktober/November 1725 komponierte Zelenka erstmals einen Zyklus von fünf Vesperpsalmen mit Magnificat, der in jeder Sonntagsvesper und nach dem Austausch von ein oder zwei Psalmen auch zu wichtigen Festen des Kirchenjahres Verwendung finden konnte:

<i>Dixit Dominus</i> ZWV 66	ohne Datum	Mus. 2358-D-61, 8
<i>Confitebor</i> ZWV 72	25 September 1725	Mus. 2358-D-61, 9
<i>Beatus vir</i> ZWV 75	10. Oktober 1725	Mus. 2358-D-61, 10
<i>Laudate pueri</i> ZWV 82	7. November 1725	Mus. 2358-D-61, 11
<i>In exitu Israel</i> ZWV 83	25. Oktober 1725	Mus. 2358-D-61, 12
<i>Magnificat</i> ZWV 108	26. November 1725	Mus. 2358-D-61, 13

76 Im *Christe eleison* übernahm Zelenka den zweiten Satz *Et secundum multitudinem* aus dem *Miserere* ZWV 56; für das zweite Kyrie (und später auch für das *Dona nobis pacem*) transponierte er die Fuge *Ipsa autem vulneratus* aus dem Responsorium *Ecce, vidimus eum* ZWV 55, 3 von c-Moll nach d-Moll. Innerhalb des Sanctus verwendete er die Takte 78 bis 93 aus dem Responsorium *Eram quasi agnus innocens* ZWV 55, 7; während der Anfang des Responsoriums *Amicus meus* ZWV 55, 4 zu Beginn des Agnus Dei wiederkehrt. Dagegen beruht die in der *Zelenka-Dokumentation* (wie Anm. 5), S. 289, behauptete Identität des Sanctus mit dem verschollenen Satz der *Missa Judica me* ZWV 2 lediglich auf den Incipits des *Catalogo della Musica di Chiesa. Composta Da diversi Autori Schrank III*; sie lässt sich jedoch nach dem Vergleich mit der Quelle nicht halten. Ebenso ist keine Beziehung des Agnus Dei zu den unter ZWV 37 zusammengefassten Fragmenten erkennbar. Vgl. dagegen *Zelenka-Dokumentation* (wie Anm. 5), S. 110 f. und 289.

Die Zusammengehörigkeit dieser Psalmen ist in der Zelenka-Literatur bereits mehrfach, zum Teil mit unterschiedlichen Folgerungen, registriert worden.⁷⁷ Nimmt man noch den in der autographen Partitur auf den 6. November 1725 datierten Hymnus *Creator alme siderum* ZWV 111 hinzu, so liegen exakt diejenigen Kompositionen vor, die Zelenka für die von ihm nach Auskunft des *Diarium Missionis* geleitete Vesper am zweiten Adventssonntag (9. Dezember 1725) benötigte.⁷⁸ Die Geschlossenheit dieses Zyklus beruht aber nicht nur auf dem zugrunde liegenden liturgischen Formular, sondern ebenso auf der gemeinsamen, später nicht mehr vorkommenden Instrumentalbesetzung mit zwei Violoncello und manchen Ähnlichkeiten der musikalischen Faktur,⁷⁹ so dass die Annahme eines direkten Auftrags von seiten des Kurprinzenpaares – ähnlich wie bei der Musik zur Karwoche 1722 – naheliegt. In einem solchen Fall stellt sich dann allerdings die Frage, warum für die Musik zu einer normalen Sonntagsvesper ein besonderer Auftrag nötig war. Die bereits geäußerte Vermutung, dass sowohl das Kurprinzenpaar als auch die Geistlichkeit an einer Ausweitung des Kirchendienstes der Hofkapelle interessiert waren, gewinnt hier an Plausibilität. Im Übrigen zeichneten sich 1725 weitere Neuerungen in der Kirchenmusik ab. So werden im *Diarium Missionis* am Ostersonntag dieses Jahres erstmals ein instrumentales Concerto als Ersatz für das Graduale und ein Offertorium erwähnt. Hatte Heinichen für diesen Anlass eine freie Kompilation aus verschiedenen Psalmversen und einer Arie als Motetto *Quis ascendit in montem Domini?* komponiert, so lieferte Zelenka für die Messe am folgenden Ostermontag das Offertorium *Angelus Domini descendit* ZWV 161 auf der Basis des liturgischen Textes. In jedem Fall hatte die Einfügung solcher Stücke in den Ablauf des Gottesdienstes die Forderung nach entsprechender Kürze bei den übrigen Teilen zur Folge.⁸⁰ Aus Gründen der Länge wurde bei der Fronleichnamsprozession innerhalb der Kirche seit 1725 sogar das abschließende *Te Deum* weggelassen. Es ist sicher auch kein Zufall, dass Heinichen wahrscheinlich in demselben Jahr begann, Ab breviata-Fassungen seiner ersten fünf Messen herzustellen.

Die Mitte der 1720er Jahre geplante und schrittweise durchgeführte Ausweitung des Kirchendienstes der Hofkapelle um weitere Sonn- und Feiertage hatte zwar eine Verteilung der anfallenden Arbeitlast auf mehrere leitende Musiker zur Folge, um den steigenden Bedarf an Neukompositionen und Bearbeitungen fremder Werke zu bewältigen. Daraus erwuchs aber keine Gleichberechtigung und schon gar keine Angleichung der Besoldung. Zelenkas Fähigkeiten waren zwar spätestens seit dem für Prag komponierten Melodrama *de Sancto Wenceslao* einer größeren Öffentlichkeit bekannt geworden, doch hatte dieses repräsentative Werk wie auch der Auftrag zur Komposition der Musik für die Karwoche 1722 möglicherweise den Neid der Kollegen provoziert. Sein neuer Aufgabenbereich innerhalb der Hofkirchenmusik war deshalb darauf angelegt, Konkur-

77 Eine Bestimmung dieser Psalmen für die verschiedenen Heiligenfeste im Herbst 1725 auf der Basis der unterschiedlichen Entstehungsdaten, wie sie Janice B. Stockigt, *Hinweise auf die Originalaufführungen von Zelenkas Vesperpsalmen*, in: *Zelenka-Studien II* (wie Anm. 5), S. 101–143, vor allem S. 105–108, annimmt, dürfte allerdings kaum haltbar sein.

78 Von Zelenkas Kompositionen der marianischen Antiphon *Alma redemptoris mater* wird diejenige in A-Dur ZWV 123 in der *Zelenka-Dokumentation* (wie Anm. 5) aufgrund des Schriftbefundes in das Jahr 1725 datiert; dies würde ebenfalls zu dem beschriebenen Vesperzyklus passen. Das *Salve Regina* ZWV 139 schrieb Zelenka nach dem Datum des Partiturautographs bereits 1724.

79 Aus diesen Beobachtungen ergibt sich auch die Zugehörigkeit des undatierten *Dirit Dominus* zu diesem Zyklus.

80 *Diarium Missionis*, 28. Oktober 1725: „N. B. ad Epistolam fuit concertus et Offertorium pariter a parte habitum est; debet Gloria et Credo constanter esse breve.“

renzsituationen zu vermeiden und die Hierarchie innerhalb der Hofkapelle zu wahren. So blieb die Aufführung des *Te Deum* zu besonderen Anlässen wie der Geburt eines Prinzen oder einer Prinzessin dem Kapellmeister vorbehalten. Die Gelegenheit zur Komposition eines eigenen Karwochenoratoriums erhielt Zelenka erst 1730, als Heinichen bereits verstorben war und Ristori wegen anderweitiger Aufgaben nicht zur Verfügung stand. Solche Festlegungen betrafen aber nicht nur die direkten Dienstaufgaben der Hofkapelle: Die Musik zum Cäcilienfest leitete Zelenka erstmals 1729 – bis dahin hatte sich Ristori offenbar diesen Termin vorbehalten. Trotzdem war der Umfang von Zelenkas Aufgaben, der sich in seinem 1726 begonnenen *Inventarium* spiegelt, beträchtlich. Neben eigenen Kompositionen für die Musikaufführungen zu den großen Festen richtete er in den folgenden Jahren eine Vielzahl von Messen, Offertorien und Psalmen für den Gebrauch der Dresdner Hofkapelle ein. Auffallend ist der große Anteil von Werken im *Stile antico*, von denen vor allem die Offertorien von Palestrina und anderen praktische Bedeutung gewannen.⁸¹ Mit dieser Musik war Zelenka seit seiner Wiener Studienzeit bei Johann Joseph Fux gründlich vertraut, während Heinichen und Ristori dafür offenbar nur wenig Interesse zeigten. Ebenso übernahm er – scheinbar freiwillig – nach dem Ausscheiden des bisherigen Präfekten Johannes Jungwirth im Jahre 1728 regelmäßig die Leitung des Hofkirchenensembles. Eine gelegentlich im *Diarium Missionis* vermerkte wechselseitige Übernahme der Aufgaben von Hofkapelle und schrittweise vergrößertem Hofkirchenensemble war in den folgenden Jahren nicht nur wegen der gewachsenen Stärke und Leistungsfähigkeit des letzteren möglich, sondern auch, weil die Leitung beider Ensembles nach Heinichens Tod faktisch in einer Hand lag.⁸²

Zelenkas Sonderstellung innerhalb der Dresdner Hofkirchenmusik dieser Jahre ergibt sich neben dem bereits Gesagten auch aus weiteren Indizien. Die Schreiber der wenigen erhaltenen Stimmensätze zu seinen eigenen Werken sowie der Partituren und Aufführungsmaterialien zu der übrigen von ihm aufgeführten Musik sind nur ausnahmsweise identisch mit den Kopisten, die für Heinichen und Ristori gearbeitet haben. Auch in dem gleichzeitigen Instrumentalmusikrepertoire der Hofkapelle sind sie nicht vertreten. Lediglich mit den Abschriften aus dem Musikalienfundus des Hofkirchenensembles gibt es einige Überschneidungen.⁸³ Zelenka konnte also nicht über die bewährten Kopisten der Hofkapelle verfügen, sondern musste sich seine Schreiber selbst heranziehen und

81 Zu Zelenkas Palestrina-Einrichtungen vgl. Horn, *Die Dresdner Hofkirchenmusik* (wie Anm. 5), S. 95–118, und ders., *Der „antique Kirchen-Stylus“ und die Musik Palestrinas. Bemerkungen zur Palestrina-Pflege und zur Komposition im „gebundenen Allabreve-Stil“ am Dresdner Hof zur Zeit Heinichens und Zelenkas*, in: *Aufführungs- und Bearbeitungspraxis der Werke Palestrinas vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*, hrsg. von Friedrich Wilhelm Riedel, Sinzig 1998, S. 55–79. Ob die Vorlagen – vor allem zu den Partituren der lediglich aus Kyrie, Gloria und Credo bestehenden Messen Palestrinas – aus Oberitalien stammen, wie Horn vermutet, muss allerdings offenbleiben. Für die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts ist eine reiche Verwendung solcher Werke im evangelischen Hofgottesdienst nachweisbar. Der entsprechende Musikalienfundus wurde später archiviert und verbrannte im Sommer 1760 bei der Beschließung Dresdens durch preußische Truppen. Möglicherweise konnte Zelenka auf die in den 1720er Jahren noch vorhandenen Bestände zurückgreifen.

82 Zu den Entwicklungen dieser Jahre vgl. Reich, *„Chorus“ und „Musici Regii“* (wie Anm. 65), S. 331–335.

83 Auf die Besonderheiten einer Gruppe von Manuskripten, die in der *Zelenka-Dokumentation* (wie Anm. 5), S. 30–40, noch als „Im Inventarium nicht verzeichnet, aber aus Zelenkas Besitz“ geführt wird, hat ebenfalls zuerst Wolfgang Reich aufmerksam gemacht. Es handelt sich ursprünglich um Werke, die in den Jahren von 1729 bis 1733 ursprünglich zum Repertoire des Hofkirchenensembles gehörten. Vgl. Reich, *„Chorus“ und „Musici Regii“* (wie Anm. 65), S. 334 f.

auch selbst bezahlen.⁸⁴ Von ihnen sind mit dem aus Niederösterreich stammenden und seit 1723 in der polnischen Kapelle als Geiger angestellten Philipp Troyer sowie dem ab 1733 in der Hofkapelle fest angestellten Johann George Kremmler immerhin zwei namentlich bekannt.⁸⁵ Aber auch darüber hinaus scheint die Kommunikation der leitenden Musiker untereinander im Hinblick auf die Ausübung des Kirchendienstes nicht sonderlich intensiv gewesen zu sein. So befand sich zum Beispiel die Partitur eines dem römischen Kapellmeister Carlo Foschi zugeschriebenen *Laetatus sum* in Zelenkas Besitz. Wie das ebenfalls in Dresden erhaltene Autograph zeigt, stammt dieses Werk jedoch von Carlo Luigi Pietragrua und gehörte zu dem von Ristori aufgeführten Repertoire, ohne dass dies Zelenka bekannt geworden war.⁸⁶

Unterschiede in der Instrumentalbesetzung der Hofkirchenmusik

Den getrennten Aufgabenbereichen und Repertoires von Heinichen, Ristori und Zelenka entsprechen darüber hinaus einige klar unterscheidbare äußere Merkmale in der instrumental Besetzung der von ihnen komponierten Kirchenmusik. So verzichtete Ristori in seinen beiden erhaltenen Litaneien zunächst auf die Holzbläser, während er in der Sakramentslitanei die beiden Hörner einzeln oder gemeinsam mit exponierten solistischen Aufgaben betraute. Erst in der überarbeiteten Fassung kamen Oboen und Fagott hinzu. Letzteres gilt auch für Lottis *Credidi* und *Laudate Dominum*, nicht dagegen

84 Auf diese Situation verwies Zelenka in seiner Bewerbung um die Kapellmeisterstelle vom 18. November 1733. Der aktuelle Forschungsstand zu Zelenkas Kopisten ist wiedergegeben bei Wolfgang Horn, *Die wichtigsten Schreiber im Umkreis Jan Dismas Zelenkas. Überlegungen zur Methode ihrer Bestimmung und Entwurf einer Gruppierung der Quellen*, in: *Zelenka-Studien I* (wie Anm. 5), S. 141–210. Lediglich Johann George Kremmler wird hier noch als Girolamo Personè geführt.

85 Zu Troyer vgl. ebd., S. 149 f., 159 f. und 163–170; und Herbert Seifert, *Zelenka in Wien*, in: *Zelenka-Studien II* (wie Anm. 5), S. 183–192, vor allem S. 191 f. Zu Kremmler vgl. Landmann, *Katalog der Dresdener Hasse-Musikhandschriften* (wie Anm. 30), S. 26. Kremmler hat für Zelenka seit etwa 1727/28 gearbeitet. Erstmals ist seine Mitwirkung – neben Zelenka selbst und den Zelenka-Schreibern 0 und 2 (Numerierung nach Horn) – bei der Herstellung des Stimmensatzes zu dem Motetto *O magnum mysterium* ZWV 171 sicher nachweisbar. Ob die vollständig von Kremmler geschriebenen Aufführungsmaterialien einiger Offertorien Palestrinas aus Heinichens Repertoire stammen, wie Horn, *Die Dresdner Hofkirchenmusik* (wie Anm. 5), S. 100 und 109–118 (dort noch unter Girolamo Personè), vermutet, ist eher fraglich. Diese Stimmensätze weisen keinerlei Benutzungsspuren auf und sind vielleicht gerade deshalb aus einem größeren Fundus erhalten geblieben. Der einzige Stimmensatz zu einem Offertorium Palestrinas (*Veritas mea*, D-Dl: Mus. 997-E-38, früher Johann Joseph Fux zugeschrieben), der sich aufgrund einer Bemerkung auf dem Umschlag eindeutig Heinichen zuweisen lässt, wurde gerade nicht von Kremmler, sondern von dem Schreiber der Partitur von Lottis *Ascanio* sowie einem weiteren unbekannten Schreiber kopiert und später von Johann Gottfried Grundig ergänzt. Kremmlers frühe Kopistentätigkeit hinterlässt darüber hinaus weitere offene Fragen. Von seiner Hand stammen einige Stimmensätze zu Kirchenmusikwerken, die weder im *Catalogo* [...] <1765> noch in den verschiedenen Katalogen der späteren königlichen Privat-Musikaliensammlung verzeichnet sind und deren nachträgliche, aber noch aus dem 18. Jahrhundert stammende Zuschreibung sich durchweg als irrtümlich herausgestellt hat. Es handelt sich um ein *Confitebor* (D-Dl: Antonio Lotti, Mus. 2159-D-11), eine „Myssa“ (D-Dl: Nicola Porpora, Mus. 2417-D-1) und ein „Leonardi“ zugeschriebenes *Laudate pueri* (D-Dl: Leonardo Leo, Mus. 2460-E-3). Die Existenz dieser Stimmensätze gibt in jedem Fall einen Hinweis, dass die nach dem Siebenjährigen Krieg im Zusammenhang mit der Herstellung des *Catalogo* [...] <1765> durchgeführte Inventur der vorhandenen Kirchenmusik keineswegs vollständig war.

86 D-Dl: Mus. 1900-E-1 (Foschi) und Mus. 2221-D-2 (Pietragrua). Die Identität beider Werke war Horn, *Die Dresdner Hofkirchenmusik* (wie Anm. 5), S. 135, noch nicht bekannt.

für Pietragruas *Laetatus sum*, wo Oboen und Fagott in der Dresdner Einrichtung von Anfang an beteiligt waren. Heinichen verwendete in seinen Werken das gesamte Instrumentarium der Hofkapelle: Von den Bläsern bedachte er oft die Hörner, gelegentlich die Flöten und seltener die Oboen mit solistischen Aufgaben. In Zelenkas Kirchenmusik kommen dagegen die Hörner bis einschließlich 1726 nirgends vor. Dafür verwendete er gelegentlich Instrumente, die in Dresden eher wenig gebräuchlich waren, wie Chalumeau oder Blockflöten, während einzelne virtuose Oboenpartien in den Werken aus der ersten Hälfte der 1720er Jahre die zeitliche Nähe zu den sechs Triosonaten ZWV 181 nicht verleugnen. Ohne Parallele in den Werken Heinichens und Ristoris blieb der Einsatz von zwei oder drei Posaunen in einigen Werken dieser Jahre sowie der gelegentlich verwendete fünfstimmige Streichersatz mit zwei Violon. ⁸⁷ Darüber hinaus legt die Faktur mancher Werke wie der *Lamentationes Jeremiae Prophetiae* ZWV 53 und des *Miserere* ZWV 56 die Vermutung nahe, dass bei den Aufführungen nicht nur die Bläser, sondern auch die Streichinstrumente solistisch besetzt waren. ⁸⁸

Mit diesen signifikanten Unterschieden hinsichtlich der Instrumentalbesetzung stellt sich zwangsläufig die Frage, inwieweit den leitenden Musikern für ihre Aufführungen in der Hofkirche tatsächlich die gesamte Hofkapelle oder nur jeweils ein Teil ihrer Mitglieder zur Verfügung stand. Im *Diarium Missionis* ist in diesen Jahren regelmäßig von den „Musici Regii“, ab Herbst 1724 auch von den „Castrati“ die Rede, ohne dass sich diesen Angaben eine Vorstellung von der Anzahl der Mitwirkenden entnehmen lässt. Wenn aber die „tota Capella Regia“ aber nur einziges Mal, nämlich zum Anniversarium für Joseph I. am 13. April 1726, ausdrücklich Erwähnung findet, muss es sich um eine Ausnahmesituation gehandelt haben. Damit ist es wahrscheinlich, dass die genannten Unterschiede im Kirchenmusikrepertoire von Heinichen, Ristori und Zelenka nicht nur die verwendeten Blasinstrumente, sondern auch Besetzung und Größe des gesamten Apparats betreffen. Will man die Gründe nicht nur in dem begrenzten Platz auf der Orgelempore der alten Hofkirche suchen, liegt der Hinweis auf den traditionellen und in der Dresdner Hofkapelle der 1720er Jahre noch keineswegs überwundenen Unterschied zwischen italienisch und französisch geschulten Sängern und Instrumentalisten auch für die Kirchenmusik nahe. Dies entspricht auch der Ordnung der Archivalien im Sächsischen Hauptstaatsarchiv, wo die Angelegenheiten der „Bande französischer Comoedi-

⁸⁷ Posaunen verwendete Zelenka nicht nur in der *Missa Judica me* ZWV 2 (bzw. der Spätfassung des Gloria ZWV 30), im *De profundis* ZWV 50, in den beiden Totenmessen ZWV 48 und 49 und im *Miserere* ZWV 56, sondern auch im Kyrie, Sanctus und Agnus Dei ZWV 26 sowie im Credo ZWV 32. Auch das heute nicht mehr vorhandene Aufführungsmaterial zu den *Responsoria pro Hebdomada Sancta* ZWV 55 enthielt Posaunenstimmen, wie sich aus Fürstenaus Hinweisen in einer Partiturabschrift aus der Mitte des 19. Jahrhunderts (D-DI: Mus. 2358-D-5a) ergibt. Wer diese Instrumente spielte, lässt sich aus den bekannten Quellen nicht sicher ermitteln. Eine Mitwirkung von städtischen Musikern, wie sie Janice Stockigt vermutet, kann man für die 1720er Jahre aufgrund der konfessionellen Gegensätze wohl ausschließen. Eher könnten Militärmusiker zur Aushilfe in der Hofkirche herangezogen worden sein. Vgl. dazu Janice B. Stockigt, *Jan Dismas Zelenka (1679–1745). A Bohemian Musician at the Court of Dresden*, Oxford und New York 2000, S. 74 f. Die Mitwirkung der Posaunen beschränkte sich im Übrigen wahrscheinlich auf den relativ kurzen Zeitraum von 1722 bis 1725. Die entsprechenden Stimmen tragen nur ausnahmsweise obligaten Charakter und konnten bei späteren Wiederaufführungen durchaus von den doppelten Violon und Streichbässen mit übernommen werden.

⁸⁸ Als Beispiele können vor allem die beiden letzten der *Lamentationes Jeremiae* ZWV 54, aber auch einzelne Abschnitte aus dem *Miserere* ZWV 56 und den frühen Messen dienen.

anten und Orchestra“, der „Operisten, Musicos, Sänger und anderen zur [italienischen] Opera gehörigen Personen“ und der „italienischen Comoedianten“ noch bis zum Ende des Siebenjährigen Krieges in getrennten Akten geführt wurden. Eine solche Unterscheidung bedeutete nicht nur die Fortführung einer bewährten Verwaltungspraxis innerhalb der Hofbehörden, sondern blieb auch im Hinblick auf die unterschiedlichen Aufgabenbereiche der Musiker noch lange in Erinnerung. So wird in der 1756 erschienenen anonymen *Nachricht von den Lebensumständen des letztverstorbenen berühmten Königl. Concertmeisters, Hr. Joh. George Pisendels* berichtet, dass der neue Konzertmeister noch nach der kommissarischen Übernahme seines Amtes im Jahre 1728 „anfangs beständig zwey Orchestres, nemlich eine Ital. und Französische aufzuführen“ hatte.⁸⁹ Der im Zusammenhang mit der Dresdner Hofkapelle viel beschworene „vermischte Geschmack“ war dagegen erst ein späteres Ergebnis einer 1728 noch im Fluss befindlichen Entwicklung. Zwistigkeiten zwischen den als exzentrisch verrufenen Italienern und der mehrheitlich französisch geschulten Hofkapelle blieben in den frühen 1720er Jahren nicht aus. Die bekannten, erst Jahrzehnte später in Johann Adam Hillers *Wöchentlichen Nachrichten* und Carl Friedrich Cramers *Magazin der Musik* abgedruckten Berichte über Auseinandersetzungen zwischen Senesino und dem Konzertmeister Jean-Baptiste Woulmyer und wenig später zwischen Johann Georg Pisendel und Francesco Maria Veracini sind wahrscheinlich nur der pointierte Ausdruck einer länger schwelenden Konfliktsituation.⁹⁰ Nach einem Bericht des Grafen Flemming kam es am 23. August 1722 in Warschau zu einem ähnlichen, von handgreiflichen Auseinandersetzungen begleiteten Vorfall zwischen dem französischen Schauspieler François-Godefroid Beaugard und dem italienischen Kastraten Tonnini.⁹¹ Auch der Hinweis von Johann Joachim Quantz, dass die beiden Kapellmeister Johann Christoph Schmidt und Johann David Heinichen „nicht eben die besten Freunde waren“, gehört zu den Indizien für eine in mancher Hinsicht angespannte Gesamtlage.⁹² Angesichts solcher, den Beteiligten lange in der Erinnerung gebliebenen Unterschiede und Konflikte zwischen den einzelnen Personen und Teilen der Kapelle ist es unwahrscheinlich, dass dies für die Kirchenmusik ohne Folgen blieb. Möglicherweise führte Ristori seine Musik vornehmlich mit den Italienern auf und verzichtete entsprechend der italienischen Praxis zunächst weitgehend auf Holzbläser, während Zelenkas Werke dieser Zeit eher für die alteingesessenen, am französischen Stil orientierten Kapellmitglieder bestimmt gewesen waren. Heinichens Musik war dagegen trotz der italienischen Prägung des Komponisten mehr als Ristoris oder Zelenkas

89 In: *Dreßdnische Gelehrte Anzeigen auf das Jahr 1756*, XVIII. Stück, Sp. 299–304, hier Sp. 302. Zur Bedeutung dieses Textes für die Überlieferung von Pisendels Biographie vgl. Kai Köpp, *Johann Georg Pisendel (1687–1755) und die Anfänge der neuzeitlichen Orchesterleitung*, Tutzing 2005, S. 25–29.

90 *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*, hrsg. von Johann Adam Hiller, 1 (1766/67), S. 287 f.; und *Magazin der Musik*, hrsg. von Carl Friedrich Cramer, 2 (1784/85), S. 375 f. Zu Quellenwert und Interpretation dieser Berichte vgl. Köpp, *Johann Georg Pisendel* (wie Anm. 89), S. 122–128.

91 Vgl. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze Augusta II w Warszawie* (wie Anm. 19) S. 322 f.

92 Marpurg, *Historisch-kritische Beyträge* (wie Anm. 7), Bd. 1, Berlin 1755, S. 210.

daraufhin angelegt, Elemente beider Stile zu integrieren.⁹³ Als Kapellmeister konnte er außerdem eher als die anderen über die Gesamtheit der Musiker verfügen. In jedem Fall hat die Vorstellung von der „quasi militärischen Organisationsstruktur der höfischen Musikerschaft“, die „keine integrierte Streitmacht“ war, „sondern [...] aus spezialisierten Einheiten [bestand], die unter jeweils eigenem Kommando weitgehend selbständig operieren konnten“, einen hohen Erklärungswert, der weit über die Unterscheidung von Hofkapelle und Hofkirchenensemble hinausreicht.⁹⁴ Dies bedeutet allerdings nicht, dass Ristori oder gar Heinichen von vornherein mit einem einfach besetzten Instrumentalapparat gearbeitet haben. Auf der Basis der wenigen erhaltenen Aufführungsmaterialien kann man hier mit jeweils zwei Pulten für die ersten und zweiten Violinen und jeweils einem Pult für Viola und die beiden tiefen Streichinstrumente rechnen. Wann eine generelle Erweiterung auf jeweils drei Pulte der beiden Violinen und jeweils zwei Pulte für Violon sowie für Violoncelli und Kontrabässe erfolgte, lässt sich gegenwärtig nur vermuten. In jedem Fall kamen Orgel und Theorbe als Continuoinstrumente hinzu. Prinzipiell dürfte aber in den frühen 1720er Jahren die Mitwirkung von einem Teil der Instrumentalisten bei den Aufführungen in der Hofkirche ausreichend gewesen sein. Damit ist es – ausgehend von den überlieferten Stimmensätzen – wahrscheinlich, dass sich die Spaltung in vorrangig italienisch und französisch geschulte Musiker auch auf die Kirchenmusikpraxis auswirkte.

Vokalbesetzung und musikalische Faktur

Von den offenen Fragen hinsichtlich der Besetzung der Dresdner Hofkirchenmusik in den frühen 1720er Jahren ist diejenige nach den zur Verfügung stehenden Sängern bis heute am schwierigsten zu beantworten. Nach der Auswertung des *Diarium Missionis* und den auf diesem Wege gewonnenen Einsichten in das getrennte Auftreten von Hofkapelle und Hofkirchenensemble sind die auch in der jüngeren Literatur noch verbreiteten Vorstellungen von einer Chorbesetzung mit zwölf, sechzehn oder mehr Sängern gründlich zu revidieren.⁹⁵

93 Eine andere mögliche, für Musiker und Zuhörer wahrnehmbare Differenz bestand zwischen dem „Traditionisten“ Zelenka, der Schüler von Johann Christoph Schmidt und Johann Joseph Fux gewesen war, und den aus Italien kommenden „Neuerern“ Heinichen und Ristori. Sowohl die letztere Unterscheidung als auch diejenige zwischen französischem und italienischem Stil könnten Gründe geliefert haben, warum sich Zelenka seinen Platz als Kirchenkomponist neben Heinichen und Ristori in den Augen des Kurprinzenpaares erst schrittweise „erobern“ musste. In diesen Zusammenhang gehört auch die Tatsache, dass Zelenka seine 27 *Responsoria pro Hebdomada Sancta* ZWV 55 nach ihrer Fertigstellung im Jahre 1723 nicht dem Kurprinzen oder der Kurprinzessin, sondern dem König widmete und damit anstelle des Kurprinzenpaares auf den wenig an der Kirchenmusik interessierten Herrscher „setzte“.

94 Reich, *Das Diarium Missionis* (wie Anm. 5), S. 53.

95 In neuerer Zeit hat vor allem Wolfgang Reich die Diskussion dieser Frage mit wichtigen Beiträgen weitergeführt. Neben den bereits genannten Aufsätzen vgl. vor allem Wolfgang Reich, *Die Dresdner Hofkapelle im kirchenmusikalischen Dienst 1710–1745*, in: *Der Klang der Sächsischen Staatskapelle. Kontinuität und Wandelbarkeit eines Phänomens*, hrsg. von Hans-Günter Ottenberg und Eberhard Steindorf, Hildesheim u. a. 2001, S. 57–80. Bald ergab sich eine Verbindung mit der schon länger geführten Auseinandersetzung um die Besetzung von Bachs Leipziger Chor, ohne dass die Besonderheiten der Dresdner Situation näher beleuchtet worden wären. Vgl. hierzu Joshua Rifkin, *Zelenkas Chor. Der Blick von 1725*, in: *Provokation und Tradition. Erfahrungen mit der Alten Musik*, hrsg. von Hans-Martin Linde und Regula Rapp, Stuttgart und Weimar 2000, S. 241–268. Auf dem Wissensstand der 1980er Jahre basieren dagegen noch die Aussagen bei Hader, *Requiem-Vertonungen* (wie Anm. 72), S. 99–105; und im Vorwort von Thomas Kohlhasse zur Ausgabe von Johann David Heinichens Requiem Es-Dur, Stuttgart 2001.

Auf der Basis der erhaltenen Akten lassen sich vor allem in den Jahren bis 1724/25 nur wenige Sänger namhaft machen, so dass Diskussionen müßig sind, ob hier zwei oder gar drei von ihnen aus einer der vorhandenen Stimmen gesungen haben. Andererseits konnte sich bei der begrenzten Zahl der Instrumentalisten, die auf der Orgelempore der alten Hofkirche Platz fanden, das klangliche Gewicht nicht allzu sehr zu Ungunsten einer kleinen Sängerbesetzung verschieben. Nimmt man noch die oben erwogene Möglichkeit von weitgehend getrennt agierenden Teilensembles der Hofkapelle im italienischen oder französischen Stil hinzu, wird die Lösung des komplizierten Problems nicht einfacher. Deshalb ist zunächst noch einmal ein Blick auf die Quellen und die daraus ermittelbaren Fakten notwendig.

Kastraten gab es in der Dresdner Hofkapelle nach Ostern 1720 zunächst nicht mehr. Wie lange sich der in den Berichten des Grafen Flemming aus Warschau genannte Tonnini, der nach Auskunft des *Diarium Missionis* am Johannistag 1722 auch in der Dresdner Hofkirche auftrat, in der sächsischen Residenzstadt aufhielt, ist aus den vorhandenen Quellen nicht zu ermitteln.⁹⁶ In den Hofkapellakten taucht sein Name jedenfalls nicht auf. Wenn aber der König selbst in die Kirche kam, um diesen Sänger zu hören, dann geschah dies entweder aus einem direkten Interesse an seiner Person oder ein entsprechender Mangel muss den Verantwortlichen des Hofes unmittelbar bewusst gewesen sein. 1724 erging schließlich der Auftrag an den Gesandten in Venedig, Graf Villio, drei junge Sängerinnen und vier junge Sänger auf Kosten des sächsisch-polnischen Hofes ausbilden zu lassen und anschließend nach Dresden zu schicken. Der entsprechende Briefwechsel und die mit Wirkung ab 1. April 1725 erfolgte Anstellung von Margherita und Cosimo Ermini (Sopran und Bass), Ludovica Seyfried (Sopran), Andrea Ruota (Sopran), Nicolo Pozzi (Alt) und Matteo Luchini (Tenor) waren bereits Fürstenau bekannt.⁹⁷ Mindestens ein Teil dieser Sänger muss aber schon im Herbst des vorangegangenen Jahres in Dresden eingetroffen sein, denn im *Diarium Missionis* ist am 10. Oktober 1724, dem Fest des heiligen Franciscus Borgia, erstmals von einem Auftritt der Kastraten in der Hofkirche die Rede.⁹⁸ Diese wurden zunächst selbstverständlich den italienischen Musikern zugeordnet; sie wirkten in den folgenden Wochen unter Ristoris Leitung mehrfach bei der Kirchenmusik zu nicht-höfischen Anlässen wie zwei Totenmessen und dem Hochamt zum Cäcilienfest mit. Erst nach der Geburt der Prinzessin Maria Amalia am 24. November sangen sie zum ersten Mal unter Leitung des Hofkapellmeisters beim zwei Tage später folgenden Hochamt mit anschließendem Te Deum. Wahrscheinlich wollte sich der Hof zunächst von den Qualitäten der neuen Sänger überzeugen, bevor sie eine feste Anstellung erhielten. Für die männlichen Mitglieder der Gruppe bot die Mitwirkung bei den Musikaufführungen in der Hofkirche dazu die besten Möglichkeiten.

96 *Diarium Missionis*, 24. Juni 1722: „Cantatum hora 11. ad cujus principium celebravi Seren. Regi, qui ad templum adeo descendit, ut audiret Castratum Italum Dominum Donini qui Motetum cecinit ad Offertorium.“

97 Fürstenau, *Zur Geschichte* (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 159 ff. Das Dokument für die Anstellung findet sich in D-Dla: Loc. 383/5 *Französische Comoedianten und Orchestra betr. ao. 1721–1733 Vol. II*, fol. 106–108. Die Einordnung in den Akten der französischen Schauspieler zeigt im Grunde nur, wie wenig die Hofbehörden nach 1720 auf ein neues Engagement italienischer Sänger eingerichtet waren.

98 *Diarium Missionis*, 10. Oktober 1724: „Festum S. Francisci Borgiae fuit Cantatum sacrum hora 11. Fecit illud D. Ristori Castratis et Italis Musicis canentibus, cum instrumentistis Regiis.“

Mit den im Herbst 1724 neu eingetroffenen Kastraten und anderen italienischen Sängern waren die Möglichkeiten der Kirchenmusik wesentlich erweitert worden. So konnten jetzt Offertorien oder Motetti, in denen ein oder zwei Solisten mit virtuellen Partien hervortraten, in den Ablauf des Hochamts eingefügt werden. Die Frage nach dem übrigen Sängerpersonal, vor allem vor dem Eintreffen der Kastraten, ist damit aber noch nicht beantwortet. Wolfgang Reich hatte 1995 für die einzelnen Auftritte der Hofkapelle vor 1717 die französischen Schauspieler und für die Zeit von 1720 bis 1724 die italienischen Komödianten als Sänger in der Hofkirche angenommen. Da diese Truppen eine jährliche Pauschale als Besoldung erhielten und ihre Leiter selbstständig für Austausch oder Neuengagement einzelner Mitglieder verantwortlich waren, lassen sich die wechselnde Zahl der jeweils verfügbaren Schauspieler ebenso wie Informationen über deren stimmliche Fähigkeiten kaum aus den Hofakten erschließen.⁹⁹ Angesichts der für die erste Hälfte der 1720er Jahre immer noch anzunehmenden Spaltung der Hofkapelle in italienisch und französisch geschulte Musiker, aber auch im Hinblick auf die Verpflichtungen in Polen stellt sich darüber hinaus die Frage, ob die Mitglieder der Schauspieltruppen alle gleichzeitig zur Verfügung standen. In jedem Fall müssen neben den Schauspielern immer wieder tüchtige Laiensänger ausgeholfen haben. So erwähnt der Chronist des *Diarium Missionis* anlässlich der schon mehrfach erwähnten Wallfahrt der Dresdner Katholiken nach Mariaschein am 11. September 1725 vier Diskantisten, vier Altisten, vier Tenoristen und sechs Bassisten, die zusammen mit zwei Fahnenträgern den letzten Teil des Prozessionsweges anführten. Diese Sänger gehörten sicher zu den „musicis omnibus“, die sich zur Vorbereitung der Gottesdienste mit drei Patres und dem Leiter des Hofkirchenensembles Johannes Jungwirth schon einen Tag früher nach Mariaschein begeben hatten. Bei den sechs Ministranten mit Kerzen und Kreuz, die hinter den Sängern und vor den Geistlichen gingen, handelte es sich dagegen wahrscheinlich um Mitglieder des Hofkirchenensembles oder um andere Schüler der von den Jesuiten geleiteten Lateinschule.¹⁰⁰ Für diesen letzten Teil des Wallfahrtsweges hatte Zelenka seine *Litaniae lauretanae* a cappella ZWV 150 komponiert. Falls es sich bei den Sängern tatsächlich auch nur teilweise um Laien handelte, wären ihre Fähigkeiten keinesfalls zu unterschätzen. Allerdings bildete diese Wallfahrt einen außergewöhnlichen Höhepunkt im Leben der Dresdner Katholiken, für den alle verfügbaren Kräfte aufgeboden wurden. Deshalb ist es abwegig, von den 18 erwähnten Sängern auf das normalerweise verfügbare Personal der Dresdner Hofkirchenmusik in diesen Jahren zu schließen.

An dieser Stelle kann wiederum ein Blick in die Partituren wichtige Unterschiede zwischen der Musik Heinrichens, Ristoris und Zelenkas erhellen und zu weiteren Hinweisen auf die Besetzungsverhältnisse führen. So setzte Zelenka im *Crucifixus* seiner *Missa Corporis Domini* ZWV 3 vier Bassisten solistisch ein, während in den übrigen Teilen

99 Der Hinweis auf den vertretungsweisen Einsatz einiger Komödiantinnen bei der Aufführung von Lottis Opern lässt allerdings auf beachtliche Fähigkeiten schließen. Vgl. dazu Ortrun Landmann, *Quellenstudien zum Intermezzo comico per musica und zu seiner Geschichte in Dresden*, Phil. Diss. Universität Rostock 1972, S. 78 f.

100 *Diarium Missionis*, 10. und 11. September 1725. Wichtige Teile dieses Berichtes sind in deutscher Sprache wiedergegeben bei Saft, *Der Neuaufbau der katholischen Kirche* (wie Anm. 3) S. 45 ff., und danach in der Zelenka-Dokumentation (wie Anm. 5) S. 123 f. Saft übersetzt allerdings die „musicis omnibus“ aus der Eintragung vom 10. September mit „allen Kapellknaben“. Durch einige – gekennzeichnete – Auslassungen fehlen in seiner Darstellung die Zahl der Sänger innerhalb der Prozession und die Erwähnung von Zelenkas *Litaniae lauretanae*.

des Werkes lediglich im Kyrie bescheidene Soli aller vier Stimmen vorkommen und außerdem im Credo ab *Confiteor unum baptisma* und im Benedictus jeweils ein Basssolo vorgesehen ist. Ein Stimmensatz dieser Messe – wenn er überhaupt existierte – war bereits nach dem Siebenjährigen Krieg nicht mehr vorhanden; ebenso lässt sich keine Aufführung auf anderem Wege nachweisen. Möglicherweise schrieb der Komponist das Werk in den Jahren 1719/20 für das Hofkirchenensemble und entsprechende Aushilfen aus den Schauspielern und der Hofkapelle. Eine Besetzung mit drei solistischen Bässen findet sich außerdem in Zelenkas *Litaniae Xaverianae* (Dezember 1723) ZWV 154 sowie in seinem *De profundis* (Februar 1724) ZWV 50, aber nirgends in den Werken von Heinichen und Ristori.¹⁰¹ Natürlich lässt sich der Einsatz der drei Bassisten in den ersten beiden Versen des Psalms *De profundis* und in den fünf Anrufungen ab *Fugator Daemonum* der *Litaniae Xaverianae* mit dem affektiven Gehalt des Textes erklären.¹⁰² Die zeitliche Nähe der Entstehung beider Werke legt jedoch die Annahme einer besonderen Aufführungssituation nahe, in der zwar mehrere gute Bassisten, aber für die übrigen Stimmlagen nicht in gleichem Umfang fähige Solisten zur Verfügung standen. Mit dem Übergewicht an tiefen Solostimmen verkörpern die beiden genannten Werke eine Extremposition in den Anfang der 1720er Jahre bestehenden Besetzungsmöglichkeiten. Will man nicht eine – prinzipiell denkbare, aber nirgends dokumentierte – Aushilfe von besonders begabten Knaben aus dem Hofkirchenensemble auch in der durch die Mitglieder der Hofkapelle ausgeführten Kirchenmusik annehmen, bleibt bei der Ausführung der Vokalpartien die Besetzung des Diskants sowohl für die Soli als auch für die Tuttiabschnitte die am schwierigsten zu beantwortende Frage. Hier ist – bis zum Eintreffen der Kastraten im Herbst 1724, aber auch noch darüber hinaus – die Annahme von falsettierenden Diskantisten aus dem Kreis der französischen und italienischen Schauspieler die einzige vorstellbare Lösung. Innerhalb einer solchen Praxis waren aber dem Ambitus der Stimmen nach oben verhältnismäßig enge Grenzen gesetzt.¹⁰³ Grundsätzlich ist jedoch zu unterscheiden zwischen exponierten Solopartien mit Begleitung des Basso continuo und weniger konzertierender Instrumente und Tuttiabschnitten, bei denen die Singstimmen durch colla parte mitspielende Instrumente gestützt wurden. So trug Zelenka der beschriebenen Gesamtsituation in seinen Kompositionen für die Karwoche 1722 Rechnung, indem er von den sechs *Lamentationes Jeremiae Prophetiae* ZWV 53 je zwei für einen Alt-, Tenor- und Basssolisten schrieb und auf eine Besetzung mit Sopran verzichtete. Sowohl in den Responsorien ZWV 55 als auch im *Miserere* ZWV 56 bedachte er den Sopran nur mit äußerst bescheidenen solistischen Aufgaben. In den Tuttiabschnitten der letzteren Werke, aber auch im *Benedictus* ZWV 206 überschreitet die oberste Stimme nur in ganz wenigen Ausnahmefällen das f² und wird darüber hinaus immer von colla parte mitspielenden Violinen und Oboen gestützt. Dagegen

101 Heinichen setzt aber gelegentlich zwei Basssolisten in seinen Messen gleichzeitig ein, so im *Quoniam tu solus sanctus* der Messe 1 und im *Crucifixus* der Messe 3.

102 Der in Dresden verwendete Text der *Litaniae Xaverianae* ist wiedergegeben bei Poppe, „*Devotio Xaveriana*“ (wie Anm. 23) S. 314 ff.

103 Quellenbelege für falsettierende Diskantisten in der deutschen protestantischen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts hat Martin Geck in seinem Beitrag *Bachs Soprane. Eine Bestandsaufnahme*, in: *Concerto* 180 (Februar 2003), S. 13–18, zusammengetragen. Die dort beschriebene Praxis dürfte mutatis mutandis auch in der Dresdner Hofkirchenmusik der 1720er Jahre Anwendung gefunden haben.

findet sich in den *Litaniae Xaverianae* ZWV 154 immerhin ein bescheidenes Sopransolo, dessen Umfang aber das fis^2 nicht überschreitet. In den Werken aus dem Jahre 1724 wie dem Kyrie, Sanctus und Agnus Dei ZWV 26, dem Gloria ZWV 30 und dem Credo ZWV 32 verzichtet Zelenka wiederum vollständig auf Soli für die oberste Stimme und führt diese auch im Tutti nur ausnahmsweise über f^2 hinaus.

Anders sind die Vokalpartien in den Werken Heinichens angelegt. Er verzichtete nicht auf Sopransoli, führte den Diskant aber in den bescheidenen Solopartien seiner ersten beiden Messen ebenfalls nur im Ausnahmefall über f^2 hinaus. Mit der im November 1722 entstandenen Messe 3 änderte sich aber offenbar die Situation: Die Sopransoli wurden anspruchsvoller und bewegten sich in der Höhe meist bis zum g^2 , oft auch bis zum a^2 , so dass hier die Annahme eines anderen Sängers naheliegt. Vielleicht hielt sich der schon genannte Kastrat Tonnini, der am Johannistag 1722 in der Dresdner Hofkirche einen Motetto zum Offertorium gesungen hatte und im August desselben Jahres in Warschau nachweisbar ist, länger in Dresden auf, als sich aus den bekannten Akten ermitteln lässt. Eine gewisse Rücksichtnahme gegenüber den stimmlichen Möglichkeiten der falsettierenden Diskantisten lässt sich dagegen in Heinichens erster Komposition des *Te Deum* beobachten. Während die im August 1722 entstandene Erstfassung ein anspruchsvolles Sopransolo *Tu ad liberandum* in fast durchweg hoher Lage – oft von d^2 bis g^2 – enthält, hat der Komponist in der spätestens im Mai 1723 entstandenen Bearbeitung nicht nur das ganze Werk deutlich gekürzt, sondern in diesem Sopransolo die hochgelegenen Abschnitte verändert und einzelne Spitzentöne eliminiert. Abgesehen von den bereits 1722 entstandenen Werken gibt es bei Heinichen hinsichtlich der Sopranpartien keinen signifikanten Unterschied zwischen seiner Musik vor und nach dem Eintreffen der neuen Kastraten. Im *Qui tollis* und im Agnus Dei der im Frühjahr 1724 entstandenen Messe 6 sind gar zwei Soprane mit durchaus anspruchsvollen Aufgaben vorgeschrieben. Die mit den beiden Kastraten ab Herbst 1724 gegebenen zusätzlichen Möglichkeiten nutzte der Komponist nicht so sehr für eine größere Virtuosität in den Soli, sondern um – wie im *Cum sancto spiritu* der Messe 8 – einen Alto concertato dem vierstimmigen Ensemble gegenüberzustellen oder – wie im Sanctus derselben Messe – sowohl im Sopran als auch im Alt zwischen Concertato- und Ripieno-Stimmen zu unterscheiden.¹⁰⁴

Alle diese skizzierten Beobachtungen lassen den vorsichtigen Schluss zu, dass Zelenka in seinen bis 1724 entstandenen Werken in der Regel nicht auf dieselben qualifizierten Diskantisten (und wahrscheinlich auch nicht auf die übrigen Sänger) wie der Hofkapellmeister Heinichen zurückgreifen konnte. Dies änderte sich erst, als er einen offiziellen Auftrag zur ständigen Mitwirkung an der Leitung des Kirchendienstes erhalten hatte. Sucht man ein signifikantes Unterscheidungsmerkmal innerhalb des zur Verfügung stehenden Sängerpersonals, so bietet sich wiederum der Gegensatz zwischen Franzosen und Italienern an. Innerhalb einer solchen Hypothese wäre Zelenka in den frühen 1720er Jahren zunächst vorrangig mit dem französischen Personal in Verbindung zu bringen, während Ristori und Heinichen in erster Linie auf die Mitglieder der italienischen Komödiantentruppe zurückgegriffen hätten. Trotz der Analogie zu den Beobachtungen über die Unterschiede in der instrumentalen Besetzung der Kirchenmu-

104 Auch in dem wahrscheinlich 1723 entstandenen *Regina coeli* (D-Dl: Mus. 2398-E-4) verwendete Heinichen einen Alto concertato zusätzlich zum vierstimmigen Vokalensemble.

sikwerke beider Komponisten bleibt aber die Tragfähigkeit dieser Vermutung begrenzt, weil über den wechselnden Aufenthalt der französischen und italienischen Schauspieler in Dresden und Warschau viel zu wenig bekannt ist.¹⁰⁵ Die bisherigen Sänger müssen, so weit sie gerade in Dresden anwesend waren, auch nach dem Eintreffen der Kastraten weiterhin als Ripienisten zur Verfügung gestanden haben. Für die Ermittlung der Besetzungstärke haben die wenigen erhaltenen und bereits im Hinblick auf ihren Schriftbefund erörterten Aufführungsmaterialien einen besonderen Wert. So existierte für Lottis *Credidi* und *Laudate Dominum* ursprünglich nur jeweils ein einziger Satz mit Vokalstimmen, während die entsprechenden Ripieno-Stimmen eindeutig später als der größte Teil des übrigen Materials entstanden. In den frühen 1720er Jahren muss deshalb zumindest mit der Möglichkeit der einfachen Vokalbesetzung gerechnet werden. Auch in dem Stimmensatz zu Zelenkas 1725 entstandenem Motetto *Angelus Domini* ZWV 161 existieren lediglich Alt und Bass in doppelter Ausfertigung, und für Ristoris Sakramentslitanei F-Dur gab es Ripieno-Stimmen zunächst nur für Tenor und Bass. Bei der Aufführung von doppelchörigen Werken wie Zelenkas Credo ZWV 32 oder achtstimmigen Abschnitten wie dem *Crucifixus* in Lottis Credo ist dagegen von jeweils nur einem Sänger pro Stimme auszugehen. Deshalb spiegelt auch das Aufführungsmaterial zu Heinrichens Magnificat mit jeweils einem Concertato- und Ripieno-Stimmensatz, zu dem erst wesentlich später noch vier weitere Ripieno-Stimmen traten, unter den Bedingungen der 1720er Jahre hinsichtlich der Vokalbesetzung fast eine Idealsituation. Allerdings verschwanden Mindestbesetzungen mit einem Sänger pro Stimme auch später nicht völlig. Ein wenig beachtetes Beispiel bietet der Kirchgang der Königin Maria Josepha am Fest Allerheiligen 1739 nach der Geburt des Prinzen Clemens Wenzeslaus. Für den entsprechenden Gottesdienst wurde Zelenka mit fünf Sängern und 14 Instrumentalisten kurzfristig nach Hubertusburg beordert, wo die Königin am 28. September desselben Jahres entbunden hatte. Die begrenzten Platzverhältnisse in der dortigen Schlosskapelle ließen eine größere Zahl an Mitwirkenden offenbar nicht zu. Wenn diese Besetzung in Hubertusburg für die Aufführung einer Messe und eines *Te Deum* prinzipiell genügte, dann galt dies mit Sicherheit auch in der Dresdner Hofkirche.¹⁰⁶

Die Frage der Sängerbesetzung in der Dresdner Hofkirchenmusik überschneidet sich nun mit einer bisher wenig beachteten Notiz aus dem *Diarium Missionis* vom 24. März 1722 (Mittwoch vor Palmsonntag), die im Zusammenhang des Auftrags zur Komposition der Musik für die Metten der Karwoche an Zelenka steht: „N. B. quia Domino Zelenka cura demandata est componendi Lamentationes et reliqua pro Sacra Hebdomada, adeo is instituit ut mutaretur organum et transferetur in den Cammer-Thon ut vocat; quod est factum suppeditante Serenissima Principe.“ Am Rand findet sich dazu die Marginalie: „Mutatio organi, NB jam quarta vice.“ Die Umstimmung einer Orgel in den Kammerton kann normalerweise durch die Versetzung des Pfeifenwerkes auf den Windladen oder durch die Benutzung einer eingebauten Transpositionsvorrichtung

105 Auch Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze Augusta II w Warszawie* (wie Anm. 19) konnte nur wenige sichere Daten für den Aufenthalt der Komödianten in Warschau ermitteln.

106 Ortrun Landmann, *Musikpflege in der Herbstresidenz Hubertusburg*, in: *Schloß Hubertusburg. Werte einer sächsischen Residenz*, Dresden 1997, S. 59–66, hier S. 60 (*Saxonia. Schriftenreihe des Vereins für sächsische Landesgeschichte* e. V., Bd. 3). Die Schlussfolgerung der Autorin, dass die Aufführung einer Messe oder eines *Te Deum* bei dieser Gelegenheit nicht in Frage kam, geht deduktiv von der Notwendigkeit einer größeren Besetzung für solche Werke aus und kann deshalb nicht überzeugen.

erreicht werden.¹⁰⁷ Die erstgenannte Methode kommt wegen ihres hohen Aufwandes und der zur Verfügung stehenden Zeitspanne von nur wenigen Tagen kaum in Frage. Außerdem lässt sich eine Versetzung des Pfeifenwerks nicht beliebig rückgängig machen und bei Bedarf wiederherstellen. Sollte eine einfache Transpositionsvorrichtung benutzt worden sein, ist die Aufmerksamkeit des Chronisten für den an sich unproblematischen Vorgang kaum erklärbar. Deshalb bleibt für die beschriebene Veränderung die Frage nach der technischen Realisierung offen.¹⁰⁸ Wenn aber eine solche Umstimmung im Vorfeld der Karwoche 1722 bereits zum vierten Mal erfolgte, muss es dafür Gründe gegeben haben, die mit der wachsenden Präsenz der Hofkapelle innerhalb der katholischen Gottesdienste zusammenhängen.¹⁰⁹ Im Hinblick auf die Sängerbesetzung verdient nun eine Bemerkung aus dem *Musicalischen Lexicon* von Johann Gottfried Walther besondere Aufmerksamkeit: „Cammer-Ton, heisset: wenn ein musicalisches Stück nicht nach dem alten Chor- oder Cornett-Tone, sondern hauptsächlich um der erwachsenen Sopranisten, so die Höhe nicht wohl haben können; und sodann, um der Instrumente willen, und damit die Saiten desto besser halten mögen, entweder um einen gantzen Ton, oder gar um eine kleine Terz tieffer executirt wird.“¹¹⁰ Geht man bei der Ausführung der Sopranpartien im Kirchendienst der Hofkapelle nach 1720 von falsettierenden Diskantisten aus, fügt sich Walthers Hinweis als mögliche und plausible Erklärung für die beschriebene Veränderung in die Beschreibung der Gesamtsituation ein. Der Intervallabstand zwischen der ursprünglichen Stimmung der Orgel und dem Kammerton ist durch das Organo trasposito-System im Partiturautograph von Zelenkas *Missa Corporis Domini* ZWV 3 belegt; er betrug eine große Sekunde.¹¹¹ Später war eine transponierende

107 Die Disposition der 1709 von Johann Heinrich Gräbner gebauten Orgel in der alten katholischen Hofkirche ist seit langem bekannt. Manualwerk: 1. Weit Gedackt (8 Fuß), 2. Hall-Pfeiffe oder weit Principal (8 Fuß), 3. Coppel Ton (4 Fuß), 4. Salicional Principal (4 Fuß), 5. Quintadena (8 Fuß), 6. Nasat Quinta (3 Fuß), 7. Octava (2 Fuß), 8. Scharffe Quinta (1 1/2 Fuß), 9. Sifflet (1 Fuß), 10. Cymbel Mixtur (2 fach repetierend); Pedalwerk: 1. Bordun (16 Fuß). Hierzu können die ersten 3 Stimmen, aus dem Manualwerk gekoppelt werden, weil solche auf einer aparten Lade stehen, welche mit doppelten Ventilen versehen. Neben Register: Tremulant, Ventil zum Bässen im Pedal. Diese Informationen entstammen dem Manuskript *Orgeldispositionen. Eine Handschrift aus dem XVIII. Jahrhundert, im Besitz der Sächsischen Landesbibliothek Dresden*, hrsg. von Paul Smets, Kassel 1931, S. 68.

108 Für wertvolle Hinweise und Auskünfte zu den Möglichkeiten einer Umstimmung von Orgeln im 18. Jahrhundert danke ich Herrn Dr. Horst Hodick.

109 Die Frage, innerhalb welchen Zeitraums die Orgel viermal umgestimmt wurde, lässt sich relativ sicher beantworten: Am 12. Mai 1721 ging die Führung der Chronik an P. Johannes Hartmann über, der vom 22. Juni desselben Jahres bis zu seinem Tod am 12. August 1727 in Dresden als Superior wirkte und Details der Musikausübung sorgfältiger als seine Vorgänger und Nachfolger registrierte. Da die Mitwirkung der Hofkapelle bei den katholischen Gottesdiensten fast gleichzeitig – am Pfingstsonntag (1. Juni) 1721 – einsetzte, ist ein Zusammenhang wahrscheinlich.

110 Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon oder musikalische Bibliothec*, Leipzig 1732, Reprint Kassel u. a. 1953, S. 130 f. Vgl. dazu auch Geck, *Bachs Soprane* (wie Anm. 103), S. 15. Walther war im Übrigen über die Situation der Dresdner Hofmusik ausgesprochen gut informiert. Angaben zu einer ganzen Reihe von Komponisten und Drukern des 17. Jahrhunderts erhielt er von den evangelischen Hoforganisten Johann Christoph Richter und Johann Christian Böhme; sie basierten offenbar auf den älteren und bereits archivierten Musikalienbeständen der Hofkapelle, die 1760 durch das preußische Bombardement vernichtet wurden. Ebenso wusste Walther von dem – neuerdings aus anderen Quellen bestätigten – zeitweiligen Bestreben des Hofes, Nicola Porpora nach Heinrichens Tod als Hofkapellmeister zu engagieren. Vgl. dazu Hans-Georg Hofmann, *Die Rolle der Musik in den enzyklopädischen Wörterbüchern des 18. Jahrhunderts*, Diss. Universität Bern 2001, S. 96–100.

111 Auf diesem Weg lässt sich zugleich die Datierung dieser Messe in der Zeit vor der öfteren Umstimmung der Orgel – also auf etwa 1719/20 – bestätigen.

Orgelstimme nicht mehr nötig, weil die Musik von vornherein im Kammerton aufgeführt wurde. Allerdings fehlen Nachrichten über weitere Umstimmungen, doch ist es auch vorstellbar, dass der regelmäßige Gebrauch einer Transpositionsvorrichtung zur Routine wurde und deshalb in den Quellen keine Erwähnung mehr fand. Die erhaltenen und nach 1720 entstandenen Werke aus dem Repertoire der Dresdner Hofkirchenmusik setzen die Orgelstimmung im Kammerton voraus. Das Hofkirchenensemble scheint dagegen bis in die 1720er Jahre entweder im Chorton musiziert zu haben, oder es befanden sich in dem nicht mehr erhaltenen Repertoire transponierende Orgelstimmen. Spätestens seit seiner personellen Verstärkung und der Ausweitung seiner Aufgaben ab 1727 muss sich aber auch hier der Kammerton durchgesetzt haben.¹¹² In jedem Fall verweist die singuläre Information aus dem *Diarium Missionis* über die mehrfache Umstimmung der Orgel in der alten Hofkirche auf die in mancher Hinsicht noch ungeklärte Situation des katholischen Gottesdienstes und der Kirchenmusik am sächsisch-polnischen Hof.

Trotz beträchtlicher Quellenverluste und daraus resultierender Lücken in der Beschreibung historischer Vorgänge ergibt sich für den hier behandelten Zeitraum von 1717 bis 1725 ein Gesamtbild der katholischen Hofkirchenmusik, das bei allem äußeren Aufwand viele Züge einer Aufbau- und Ausnahmesituation trägt. Weil das Verhältnis der liturgischen Praxis in der Hofkirche zur Stellung der katholischen Gottesdienste innerhalb des höfischen Lebens noch nicht endgültig geklärt war, blieb auch der Neuaufbau eines entsprechenden Musikrepertoires zunächst mit manchen Unwägbarkeiten behaftet. Weder die Aufgabenverteilung zwischen den leitenden Musikern der Hofkapelle noch die Besetzung der Sänger und Instrumentalisten standen dabei von vornherein fest. Erst Mitte der 1720er Jahre hatte sich die Situation der Kirchenmusik am Dresdner Hof in mancher Hinsicht stabilisiert: Neben den Hochfesten des Kirchenjahres und Höhepunkten des höfischen Lebens war die Hofkapelle auch regelmäßig bei den Musikaufführungen an einigen dezidiert katholischen Feiertagen beteiligt; es gab einen relativ festen Stamm von Sängern und ein Repertoire von noch bescheidenem Umfang auf hohem Niveau. Weitere, neu eingerichtete Gottesdienste wie die 1727 eingeführten marianischen Andachten mit Lauretanischer Litanei am Samstagnachmittag oder die seit 1730 in der Fastenzeit montags bis freitags gehaltenen Andachten mit figuraliter musizierten *Miserere* fielen dagegen zunächst in den Aufgabenbereich des schrittweise erweiterten Hofkirchenensembles. Erst nach dem Regierungsantritt Friedrich Augusts II. im Jahre 1733 veränderte sich die Situation noch einmal grundlegend: Der katholische Gottesdienst erhielt innerhalb des höfischen Protokolls endgültig den Vorrang vor dem evangelischen, und nach der Verkleinerung des Hofkirchenensembles auf sechs Knaben und einen Organisten fiel die gesamte Kirchenmusik endgültig in den Aufgabenbereich der Hofkapelle. Der Kirchendienst der Hofmusiker erreichte nun mit jährlich mehr als 250 Terminen im Vergleich zur Oper und den Hofkonzerten ein enormes Gewicht und blieb in diesem Umfang bis über die Mitte des 19. Jahrhunderts hinaus bestehen.

112 In den von Reich, „Chorus“ und „Musici Regii“ (wie Anm. 65), S. 334 f., dem Hofkirchenensemble in den Jahren von etwa 1727 bis 1733 zugeordneten Manuskripten finden sich keine Hinweise auf transponierende Orgelstimmen.

Anhang: Die Orgeln in der alten katholischen Hofkirche

Über die Orgeln in der alten Hofkirche geistern Informationen unterschiedlicher Herkunft durch die ältere Literatur, die in neuerer Zeit auf verschiedenen Wegen zu einem vereinfachten und problematischen Bild zusammengefügt wurden. Wilhelm Schäfer entnahm einer heute nicht mehr vorhandenen Rechnung für Musikinstrumente aus den Anfangszeiten der Kirche die Ausgabe von 600 Talern für „eine kleine Orgel“. Aus dem Zusammenhang seiner Darstellung geht hervor, dass ein solches Instrument bereits 1709 gebaut wurde. Darüber hinaus findet sich in einem heute nicht mehr vorhandenen *Verzeichnis derjenigen Sachen, welche zur Kirchen höchst nöthig* ein weiteres „Orgelwerk, wie wohl es nur ein Positiv von 100 Thlrn. sein könnte“.¹¹³ Die Anschaffung eines solchen Instruments wird durch die Aufzeichnungen des *Diarium Missionis* bestätigt: Am 13. September 1712 war ein Orgelbauer aus Böhmischem Kamnitz (heute Česká Kamenice) nach Dresden gekommen, der ein fertiges Positiv mitbrachte und im Kirchenschiff an der Seite aufstellte. Die Arbeiten dauerten nach den Aufzeichnungen des Chronisten bis zum 30. September, doch wird der Name des Orgelbauers nirgends genannt. Für das Instrument, den Transport und die Aufstellung erhielten er und sein Geselle insgesamt 188 Reichstaler und 16 Groschen.¹¹⁴ Bei diesem Positiv handelte es sich um ein zusätzliches Instrument, während die Orgel auf der Empore der alten Hofkirche von dem Hoforgelbauer Johann Heinrich Gräbner stammte.¹¹⁵ Moritz Fürstenau zitiert dazu Schäfers Angaben und nennt sowohl die Zahl der Register als auch den Orgelbauer.¹¹⁶ Die Details konnte er einer Zusammenstellung von Orgeldispositionen aus der Feder von Paul Christoph Wolf entnehmen, die in der damaligen Königlichen Bibliothek zugänglich war.¹¹⁷ Unklar ist dagegen die Herkunft von Fürstenaus Information über ein von Johann Gottfried Silbermann gebautes Positiv, das die Kurprinzessin Maria Josepha 1720 für die Kirche angeschafft haben soll. Johann Christian Crell erwähnt 1726 lediglich eine Orgel, die 1720 im Zuge der weiteren Ausstattung der Kirche aufgestellt wurde, ohne den Namen eines Orgelbauers zu nennen oder auf eventuelle Vorgängerinstrumente einzugehen.¹¹⁸ Nach Fürstenau kam dieses Positiv „nach Einweihung der neuen Hofkirche (1751) in die Kaiserkapelle nach Neustadt [...] von wo es 1813 die Russen mitnahmen“.¹¹⁹ Die

113 Wilhelm Schäfer, *Die Katholische Hofkirche zu Dresden*, Dresden 1851, S. 8. Die zugrunde liegende Akte Loc. 2211 *Acta, derer cath. Geistlichen bey Hofe sowohl als bey der Capelle zu Dresden Besoldung und Accis-Freyheit betr.*, 1703ff. im Sächsischen Hauptstaatsarchiv Dresden, die auch Saft für sein Buch *Der Neuaufbau der katholischen Kirche* (wie Anm. 3) noch einsehen konnte, gehört zu den Kriegsverlusten. Die von Schäfer in Verbindung mit der Orgel irrtümlich angegebene Jahreszahl „1708“ lässt sich aus dem Gesamtzusammenhang seiner Darstellung korrigieren.

114 *Diarium Missionis*, 13., 14., 29. und 30. September 1712.

115 Das *Diarium Missionis* kommt hierfür nicht als Quelle in Frage, da dessen Aufzeichnungen erst mit dem 16. Januar 1710 beginnen. Am 13. November 1734 notierte der Chronist eine Reparatur, für die Gräbner sechs Reichstaler erhielt.

116 Fürstenau, *Zur Geschichte* (wie Anm. 1). Bd. 2, S. 37.

117 *Orgeldispositionen* (wie Anm. 107), S. 68. Zur Identifizierung des Autors vgl. den Beitrag von Ernst Flade, *Geschichtliches über die sächsischen Orgeln und die Autoren der „Dresdner Handschrift“*, ebd., S. 102–127, hier S. 103 f. Mit 1740 als dem Todesjahr Wolfs ist auch der terminus ante quem für die Entstehung des ersten Teils dieses Manuskripts gegeben.

118 Johann Christian Crell (Iccander), *Das fast auf dem höchsten Gipfel seiner Vollkommenheit prangende königliche Dresden*, Leipzig 1726, S. 46. In der vorhergehenden 2. Auflage aus dem Jahre 1723 wird dieses Instrument noch nicht erwähnt.

119 Fürstenau, *Zur Geschichte* (wie Anm. 1) Bd. 2, S. 39.

Art und Weise seiner Darstellung legt die Vermutung nahe, dass der Autor hier eine mündliche Tradition als Quelle heranzog.¹²⁰ Deren Charakter bleibt jedoch fraglich, weil dieses Instrument weder in den tagesaktuellen Notizen des *Diarium Missionis* noch in den Jahresberichten der Dresdner Jesuiten genannt wird. Ungeklärt bleibt außerdem die Frage nach dem Ort, an dem ein neues, von Silbermann stammendes Positiv innerhalb der nicht sehr großen Kirche seinen Platz gefunden hätte. Mit Sicherheit hätte dafür das erst 1712 aufgestellte Instrument weichen müssen, denn die von Gräbner 1709 auf der Empore gebaute Orgel war nach Wolf in den 1730er Jahren (und offenbar bis zur Einweihung der neuen Hofkirche im Jahre 1751) noch vorhanden.¹²¹

Angesichts der skizzierten Quellenlage ist die Annahme eines von Silbermann stammenden Positivs in der alten katholischen Hofkirche mehr als fraglich. Ihr Weiterleben in der späteren Literatur ist trotzdem bemerkenswert. Zunächst übernahm Hubert Ermisch die Angaben von Schäfer und Fürstenau und ließ sie einfach nebeneinander stehen, ohne auf die sich ergebenden Fragen einzugehen.¹²² Für Cornelius Gurlitt war dagegen Silbermanns Positiv 1720 an die Stelle von Gräbners Orgel getreten.¹²³ Letzterem folgte Ernst Flade, der lediglich beklagte, dass über Silbermanns Instrument „keine archivari-schen Quellen mehr vorhanden oder auffindbar“ seien.¹²⁴ In der neueren Literatur wird dagegen im Anschluss an Fürstenau, aber ohne Belege durch neu hinzugezogene Quellen, die Ansicht vertreten, dass Gräbners Orgel und Silbermanns Positiv ab 1720 gleichzeitig in Gebrauch waren.¹²⁵ Von dem Positiv aus dem Jahre 1712 wussten die Autoren seit Gurlitt allerdings nichts mehr. Erst Rudolf Quoika griff Schäfers Hinweis wieder auf. Er brachte – ohne Quellenangabe – den lange in Böhmischem Kamnitz wirkenden Tobias Fleck als Erbauer dieses Instruments ins Spiel, von dem er Arbeiten aus der Mitte des 17. Jahrhunderts nennt und für dessen Instrument er kurzerhand auch Wolfs Angaben

120 Für die Annahme einer mündlichen Tradition spricht, dass Fürstenau fast gleichzeitig mit dem Erscheinen seines Hauptwerkes einen Vortrag über die Geschichte des Orgelbaues in Sachsen publizierte, in dessen Anhang er alle um 1740 in Dresden vorhandenen Orgeln und Positive auf der Basis der Angaben von Paul Christoph Wolf auflistet und dabei für die alte katholische Hofkirche nur die Orgel von Johann Heinrich Gräbner nennt. Vgl. Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Orgelbaukunst in Sachsen*, in: *Mittheilungen des Kgl. Sächs. Vereins für Erforschung und Erhaltung vaterländischer Alterthümer*, Heft 13 (1863), S. 35–51, hier S. 49.

121 Für die Platzverhältnisse auf der Orgelempore vgl. Reich, *Die Dresdner Hofkapelle* (wie Anm. 95), S. 77 ff., der den Kupferstich der Hofkirche 1719 von Antoine Aveline als weitere Quelle heranzieht und diskutiert. Reich registriert die Verwirrung der Informationen über die Orgelsituation, die durch den genannten Stich noch gesteigert wird. Seine Annahme von Planungen für ein neues Instrument im Jahre 1719, die zu dem „zeichnerischen Kompromiss“ in Avelines Darstellung geführt habe, beruht jedoch ebenso auf den von Fürstenau stammenden Informationen über ein von Silbermann für die Hofkirche gebautes Positiv.

122 Hubert Ermisch, *Das alte Archivgebäude am Taschenberge in Dresden*, in: *Neues Archiv für Sächsische Geschichte und Alterthumskunde* 9 (1888), S. 1–28, hier S. 16 ff. Ermisch kannte, wie aus den Fußnoten seines Aufsatzes hervorgeht, die Jahresberichte der *Historia Missionis* und wusste deshalb auch um die 1712 erfolgte Aufstellung eines Positivs. Für das spätere, angeblich von Silbermann stammende Positiv übernahm er dagegen kommentarlos Fürstenaus Angaben.

123 Cornelius Gurlitt, *Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen*, Heft 21, Dresden 1903, S. 208.

124 Flade, *Geschichtliches über die sächsischen Orgeln* (wie Anm. 117), S. 116 f.

125 Ulrich Dähnert, *Historische Orgeln in Sachsen*, Leipzig 1983, S. 76; Frank-Harald Greß, *Die Orgeln Gottfried Silbermanns*, Dresden 2002, S. 144.

zur Disposition der Gräbner-Orgel in Anspruch nimmt.¹²⁶ Letzteres ist natürlich nicht haltbar, zumal Fleck bereits 1698 starb. Mit seinem Sohn Tobias Fleck d. J. (1671–1751), der nach dem Tod des Vaters dessen Werkstatt übernahm und zeitweilig auch Ratsherr und Bürgermeister seiner Heimatstadt war, dürfte aber der Erbauer des 1712 aufgestellten Positivs gefunden sein.¹²⁷

126 Rudolf Quoika, *Das Positiv in Geschichte und Gegenwart*, Kassel u. a. 1957, S. 40; und ders., *Der Orgelbau in Böhmen und Mähren*, Mainz 1966, S. 61 f.

127 Tomáš Horák, *Varhany a varhanáři Děčína a Šluknovska*, Děčín 1995, S. 14 f. Für den freundlichen Hinweis danke ich Herrn Jiri Kocourek, Dresden.