

Italienische Einflüsse in Dresdner Messkompositionen zwischen Schütz und Bach

JÜRGEN HEIDRICH

Der erst infolge jüngerer Forschungen immer deutlicher zutage tretende und in seiner musikgeschichtlichen Bedeutung längst noch nicht umfassend wahrgenommene stilistische Umbruch in der Musik am Dresdner Hof nach 1650 steht bekanntlich mit dem Wirken der italienischen Komponisten Marco Gioseppe Peranda, Vincenzo Albrici oder auch Carlo Pallavicino im Zusammenhang – um hier nur die drei wichtigsten zu nennen. Wie bereits verschiedentlich herausgearbeitet wurde¹, hat sich dieser italienische Einfluss in der Entwicklung der Concerto-Aria-Kantate oder bestimmter moderner Formen des geistlichen Konzerts niedergeschlagen. Die folgenden Ausführungen wollen der Frage nachgehen, ob sich Auswirkungen dieser Neuerungen auch in den Messkompositionen der Zeit finden, wobei sich die Überlegungen auf die frühen Jahre der Zeit zwischen Schütz und Bach konzentrieren werden.

Zu Anlage und Inhalt der folgenden Darlegungen sei vorausgeschickt, dass einschlägige Überlegungen zu Dresdner Messvertonungen methodische Voraussetzungen zu berücksichtigen haben, die sich in spezifischer Weise von denen anderer Gattungen unterscheiden. Das in diesem Zusammenhang zu untersuchende Material ist nämlich nicht, wie etwa im Falle der Motette und des geistlichen Konzerts, textlich, musikalisch und künstlerisch weitgehend autonom und somit das Ergebnis einer unabhängigen und dynamischen Entwicklung, sondern die Messe ist demgegenüber als zentrale liturgische Form in besonderer Weise gottesdienstlichen Vorgaben unterworfen und durch entsprechende Ordnungen reglementiert. Musikalisch-stilistische Sachverhalte sind deshalb nur unter Einbeziehung äußerer theologischer Voraussetzungen hinreichend erklärbar.

Die Ausführungen gliedern sich daraufhin in drei Teile: Erstens ist nach dem Verhältnis Schützens zur Messe zu fragen, zweitens sind die verschiedenen Möglichkeiten der musikalischen Messe im Dresdner Gottesdienst zu behandeln, drittens schließlich ist näher auf die Messkompositionen der jüngeren Italiener einzugehen.

1 Vgl. dazu grundsätzlich: Wolfram Steude, „...vndt obngeschickt werde, in die junge Welt vnd Neueste Manir der Music mich einzurichten.“ *Heinrich Schütz und die jungen Italiener am Dresdner Hof*, in: SJB 21 (1999), S. 63–76; ders., *Anmerkungen zu David Elias Heidenreich, Erdmann Neumeister und den beiden Haupttypen der evangelischen Kirchenkantate*, in: Roswitha Jacobsen (Hrsg.), *Weißenfels als Ort literarischer und künstlerischer Kultur im Barockzeitalter*. Vorträge eines interdisziplinären Kolloquiums [...], Amsterdam u. a. 1994 (= Chloë. Beihefte zum Daphnis 18), S. 45–61; Mary E. Frandsen, *Albrici, Peranda und die Ursprünge der Concerto-Aria-Kantate in Dresden*, in: SJB 18 (1996), S. 123–139; dies., *The sacred concerto in Dresden, ca 1660–1680*, 3 Bde., Ph. D. Rochester 1996.

1. Schütz und die Messe

Notwendigerweise müssen einleitende Überlegungen ein Schlaglicht auf Schütz' Stellung zum Ordinarium Missae werfen, auch deshalb, weil der Versuch, einen etwaigen kompositorischen Wandel mit Blick auf Schütz' Œuvre zu dokumentieren, aus plausiblen Gründen scheitert: Bekanntermaßen ist der direkte stilistische und entwicklungsspezifische Vergleich zwischen Schütz und den ihm als maßgebliche Autoritäten am Dresdner Hof nachfolgenden jungen Italienern deshalb nicht möglich, weil von Schütz keine einzige förmliche lateinische Messe überliefert ist. Die Gründe für dieses erstaunliche Defizit sollen hier nicht weiter diskutiert werden. Immerhin hinzuweisen ist aber auf Eberhard Schmidts Deutung, wonach in Schützens „liturgischem Urteil [...] das ökumenische gottesdienstliche Bekenntnis der Gemeinde, das im consensus patrum et fratrum bekannt wird, [...] durch ein Bekenntnis persönlicher Glaubensgewißheit ersetzt werden“ kann; dieser Ersatz geschieht laut Schmidt unter anderem durch die Verwendung von Kirchenliedmelodien².

Vor diesem Hintergrund sind vor allem zwei Kompositionen Schützens zu benennen. Einerseits ist auf die von Christoph Kittel 1657 im Rahmen der *Zwölf Geistlichen Gesänge* herausgegebenen Sätze zu verweisen; der Index im Cantus-Stimmbuch³ kündigt folgende Stücke an:

- „1. Kyrie/ GOTT Vater in Ewigkeit/ ec. Super missam Fons Bonitatis.
2. Das teutsche Gloria in excelsis, Super: All Ehr und Lob sol GOTTes seyn.
3. Der Nicönische Glaube: Ich gläube an einen einigen GOTT.
4. Die Wort der Einsetzung des heiligen Abendmals.
5. Der 111. Psalm. Ich dancke dem HERN von ganzem Hertz.
6. Dancksagen wir alle GOTT.
7. Magnificat: Meine Seele erhebt den HERren.
8. Des H. Bernhardi FreudenGesang/ über Johann Heermans Pfarrern zu Köben Poësi.
9. Die teutsche gemeine Litaney/ auff Arth deroselbigen in eine gewisse Mensur gebracht.
10. Das Benedicite vor dem Essen: Aller Augen ec.
11. Das Gratias nach dem Essen: Dancket dem HERN ec.
12. Christe fac ut sapiam: Hymnus pro vera Sapiaentia ad D.O.M. in Auditoriis & Scholis.“

Die Nummern eins bis sechs der Sammlung stehen klar in der Tradition der sogenannten Deutschen Messe, wie sie in den Gottesdienstordnungen schon des 16. Jahrhunderts am Dresdner Hof greifbar ist⁴. Der Titel *Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit* bezieht sich auf den ursprünglich zugrunde liegenden Tropus *Fons bonitatis*: Seine Melodie findet sich seit dem 16. Jahrhundert in etlichen Dresdner Gesangbüchern⁵, so dass im engeren Sinne eine Choralbearbeitung vorliegt.

Ohne dass hier auf Tradition und Bedeutung der Deutschen Messe im Dresdner Hofgottesdienst noch näher eingegangen werden müsste, ist jedenfalls klar, dass Schützens Komposition ohne Einschränkungen liturgisch verwendbar ist, sich somit problemlos in die Gottes-

2 Eberhard Schmidt, *Der Gottesdienst am kurfürstlichen Hofe zu Dresden. Ein Beitrag zur liturgischen Traditionsgeschichte von Johann Walter bis zu Heinrich Schütz*, Göttingen 1961 (= Veröffentlichungen der Evangelischen Gesellschaft für Liturgieforschung 12), S. 192.

3 Vgl. die Edition der *Zwölf Geistlichen Gesänge* durch Konrad Ameln in NSA 7 (1988), S. XIV.

4 Schmidt (wie Anm. 2), S. 98.

5 Ebd., S. 137.

dienstpraxis des Dresdner Hofgottesdienstes einfügt und in diesem Sinne eine bestimmte liturgische, natürlich auch künstlerische Stufe der Messgestaltung und -vertonung repräsentiert.

Diese Beobachtung gilt nur eingeschränkt für ein zweites, gleichwohl gewichtigeres Werk Schützens, die *Musikalischen Exequien* von 1636. Einerseits hat Schütz selbst im Vorwort seines Druckes über den ersten Teil geschrieben, dieser sei „aufgesetzt in Form einer Teutschen *Missa*, nach art der Lateinischen *Kyrie, Christe, Kyrie Eleyson. Gloria in excelsis. Et in terra pax*“⁶. Die Komposition sei „bißweilen [...] an statt einer Teutschen *Missa* vnd vielleicht in *Festo Purificationis* oder *Dominica XVI post Trinitatis* [...] zu gebrauchen“⁶. Eine Diskussion um die Bedeutung dieser Schützschen Note soll hier nicht neu angestoßen werden⁷, doch lässt sich zusammenfassend festhalten, dass die *Exequien* nicht genuin als Messvertonungen anzusehen sind, sondern als nach bestimmten formalen, textlichen und musikalischen Kriterien konstruierte Kasualkomposition, dass es gravierende inhaltlich-theologische Bedenken gegen den vermeintlichen Gloriarteil gibt, und dass eine – wie vorgeschlagene – eingeschränkte Verwendung zu nur zwei Gelegenheiten kaum dem allgemeinen Charakter des Ordinarium *Missae* Rechnung trägt. Festzuhalten ist schließlich, dass auch hier Choralstrophen konstituierend sind, auf diese Weise also eine Affinität zur kirchenliedbezogenen Deutschen Messe besteht.

2. Die Messe im Dresdner Gottesdienst

Um einen Überblick über die musikalische Ausgestaltung des Dresdner Messgottesdienstes zu gewinnen, sind die ab 1650 angelegten, sogenannten Hofdiarien wertvolle Quellen. Soweit erhalten, ist in diesen der Verlauf von Vesper und Messgottesdienst detailliert festgehalten, zum Teil mit präziser und heute noch nachvollziehbarer Angabe der aufgeführten Musik. Im folgenden werden die Ergebnisse der Durchsicht zweier Diarien aus den Jahren 1666 und 1676 vorgestellt: Der erste Querschnitt erfolgt damit zur Zeit des alten Schütz, gleichwohl bereits unter dem Eindruck der machtvollen italienischen Invasion, der zweite fünf Jahre nach Schützens Tod, doch noch vor der grundsätzlichen Neuorganisation der Hofmusik und der Demission der Italiener nach dem Tode Johann Georgs II. im Jahre 1680.

Das Diarium von 1666⁸ vermittelt ein stabiles und einheitliches Bild. Danach lassen sich vor dem Hintergrund des durch die Kirchenordnung von 1662 bestimmten Reglements drei Formen der musikalischen Messpraxis nachweisen: Erstens ist zu bestimmten, genau fixierten Zeiten (etwa in der Advents- oder Fastenzeit) die a-cappella-Ausführung der lateinischen Messe vorgeschrieben, und zwar in Gestalt der *Missa brevis* mit *Kyrie* und *Gloria*; zu besonderen Anlässen tritt noch das *Credo* hinzu⁹. Im Jahre 1666 erklingen mehrheitlich Messen von Palestrina, nur einmal, am Sonntag nach Weihnachten, wird bemerkenswerterweise eine – heute offenbar verlorene – a-cappella-Komposition Perandas aufgeführt.

Die zweite Form der Messgestaltung ist die bereits erwähnte Deutsche Messe; sie findet sich in dem Diarium von 1666 nur an den letzten Sonntagen der Passionszeit, am Geburtstag

6 Zit. nach NSA 4, S. 7.

7 Vgl. die knappe und klare Interpretation des Sachverhalts durch Werner Breig, *Heinrich Schütz' „Musikalische Exequien“: Überlegungen zur Werkgeschichte und zur textlich-musikalischen Konzeption*, in: SJB 11 (1989), S. 53–68, bes. S. 62–64; im Anhang zu Breigs Beitrag finden sich Verweise auf die einschlägige Literatur.

8 Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek (SLUB), Q 243.

9 Beispielsweise Heiligabend, Sonntag nach Weihnachten, *Reminiscere, Oculi*, Rogate, 2./3. Advent.

des Kurprinzen, schließlich noch am Jacobs- und am Reformationstag. Immer erklingt in diesen Deutschen Messen das Lied „Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit“, während das Glorialied zwischen „Allein Gott in der Höh' sei Ehr“ und „All Ehr und Lob soll Gottes sein“ wechseln kann. Fraglich ist, ob die Ausführung einstimmig-choraliter oder im einfachen mehrstimmigen Satz geschah¹⁰.

Schließlich ist als dritte Form die mit Instrumenten besetzte, zweifellos ‚italienisch‘ geprägte, konzertierende lateinische Messe zu nennen; diese Form findet sich weit in der Mehrzahl und stammt im Jahre 1666 – sieht man von einigen wenigen nicht genau bezeichneten Eintragungen ab – ausnahmslos von Marco Gioseppe Peranda. Drei Jahre nachdem dieser das Amt des Kapellmeisters in der Nachfolge Vincenzo Albricis angetreten hatte, ist die Dominanz Perandas auf dem Felde der musikalischen Ausgestaltung der Messe unangefochten, ja überwältigend.

Das Diarium von 1666 ist damit einerseits eindrucksvoller Beleg für die Vorherrschaft der Italiener – hier Perandas – in der konzertierenden Messpraxis am Dresdner Hof um die Mitte der sechziger Jahre des 17. Jahrhunderts. Es ist aber andererseits auch Zeugnis für einen weiteren Sachverhalt, nämlich die durch die Kirchenordnung bedingte Gleichzeitigkeit der Stile und Traditionen, damit für das Nebeneinander – oder, pointiert gesagt: die implizite Konfrontation – von Alt und Neu. Dies kommt in der Aufführung von Messen Palestrinas ebenso zum Ausdruck wie in dem interessanten Phänomen, dass eine a-cappella-Messe auch aus der Feder Perandas erklungen ist, dass also der Primat der Gottesdienstordnung auch dem modernen Italiener seinen Tribut abverlangte.

Das zehn Jahre später angelegte Diarium von 1676¹¹ folgt im wesentlichen dieser dreigeteilten Disposition, allerdings mit überraschenden Akzentverschiebungen. Einerseits ist mit Blick auf die konzertierenden Messen weiterhin das unbedingte Streben nach Aktualität und Originalität auffällig; dies mag folgende Beobachtung dokumentieren: Kurfürst Johann Georg II. holte Ende 1675 einen neuen Italiener, Sebastiano Cherici, für acht Monate an den Hof. Dieser übernimmt unverzüglich die Verantwortung für die musikalische Messgestaltung und prägt diese in den ersten Monaten des Jahres 1676 durch eigene, heute verlorene konzertierende Messen nachhaltig. Im weiteren Verlauf des Jahres findet man noch stilistisch vergleichbare Vertonungen von Gioseppe Novelli, Vincenzo Albrici und Marco Gioseppe Peranda; der letztgenannte ist allerdings mit nur drei Einsätzen in nicht erwarteter Weise an den Rand gedrängt und hat seine vormalige Bedeutung – schon ein Jahr nach seinem Tod im Jahre 1675 – eingebüßt.

Andererseits wird dieses erkennbare Streben nach Aktualität durch einen anderen Umstand geradezu konterkariert, nämlich durch eine auffällige Erhöhung des Anteils der ‚altertümlichen‘ Deutschen Messe. Denn nicht nur zu einigen wenigen Anlässen, wie noch 1666, sondern über weite Teile des Kirchenjahres wird diese praktiziert¹². Um diese Entwicklung einmal in konkreten Zahlen zu veranschaulichen: Das Hofdiarium von 1676 weist immerhin sechzehn Deutsche Messen gegenüber dreiundzwanzig ‚italienischen‘ Konzertmessen auf.

10 Zu den aufführungspraktischen Varianten vgl. Schmidt (wie Anm. 2), S. 117 und S. 148.

11 Dresden, SLUB, Q 260.

12 Diese Beobachtung ist auch deshalb signifikant, weil das Diarium von 1666 – wegen der hier gegenüber 1676 vollständiger verzeichneten „Nicht-Festtage“ – eigentlich den höheren Anteil an Deutschen Messen nachweisen müsste; vgl. Frandsen, *The sacred concerto* (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 412.

Bemerkenswerter als diese zunächst quantitative Zunahme der Deutschen Messe ist aber noch eine andere Beobachtung: Im Gegensatz zu 1666 wird das deutsche „Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit“ fast immer – entsprechend der aktuellen Kirchenordnung Johann Georgs II. – mit dem Gloria-Lied „All Ehr und Lob soll Gottes sein“ kombiniert: Das heißt, es liegt fast durchgängig genau jene Verbindung vor wie in den *Zwölf Geistlichen Gesängen* (als SWV 420/421). Die Annahme, dass die zahlreichen nachgewiesenen Deutschen Messen des Jahres 1676 nicht ausschließlich choraliter aufgeführt worden sind, sondern gelegentlich durch die entsprechenden Sätze Schützens ausgestaltet wurden, ist immerhin bedenkenswert. Für diese These spricht auch, dass in der Gottesdienstordnung das Mitwirken von Hofkantor, Organist und Sängern auch in den weniger bedeutenden Gottesdiensten (Apostelfeste, Frühgottesdienste) vorgeschrieben war¹³, in denen ja die Deutschen Messen überwiegend erklangen. Der Herausgeber der *Zwölf Geistlichen Gesänge*, Christoph Kittel, war schon zu Schützens Amtszeit als Organist zusammen mit dem Kantor Johann Georg Hofkonz für diese Anlässe (auch für Wochengottesdienste) zuständig¹⁴, und es liegt deshalb nahe, dass wir mit dieser Sammlung unmittelbar in einen weniger spektakulären Bereich der Dresdner höfischen Musikpflege gewiesen werden.

In zahlreichen Fällen jedenfalls geht im Diarium von 1676 der deutschen *Missa brevis* ein Psalm aus dem *Becker-Psalter* voraus¹⁵: Charakteristisch ist eine Notiz wie: „zum Introitu: der 6. Psalm Doctoris Cornelii Beckers, nach Capellmeister Schützens melody Ach Herr mein Gott Straff mich doch nicht.“ Registriert man weiterhin die Aufführung der *Johannes-Passion* von Schütz am 12. März und die Verwendung des 150. Psalms (vermutlich SWV 276 aus den *Symphoniae sacrae* I) als Introitus vor der Aufführung einer Albrici-Messe (anlässlich der Einweihung der neu erbauten Schlosskapelle in Königstein), so gilt, mehr noch als 1666: In den Dresdner Messfeiern existierte ein permanentes Nebeneinander konservativer und moderner musikalischer Phänomene, ja, im Jahre 1676, fünf Jahre nach dem Tode Schützens, kann man vielleicht sogar von einer regelrechten kleinen Renaissance seiner Werke im Kontext der Messpraxis sprechen. Das ist ein Befund, der den vermeintlich stürmischen und bedingungslosen Siegeslauf der ‚jungen Italiener‘ in einzelnen Punkten relativiert und zugleich in charakteristischer Weise Aussagen über den kompositorischen Werkbegriff der Messe gestattet. Denn man kann aus dem Gesagten folgern, dass die Messe nach der Mitte des 17. Jahrhunderts in Dresden gewiss nicht als diejenige Gattung verstanden wurde, die sich stilistisch-musikalischen Neuerungen in bevorzugtem Maße zugänglich zeigte und entsprechende Voraussetzungen bot: Stilistische Einschränkungen und die vorgeschriebene Reduktion der musikalischen Mittel aufgrund des liturgischen Diktats erzwangen zumindest partiell den Verzicht auf Modernität.

Konservativ war danach einerseits die de-tempore-bedingte Beschränkung der modernen italienischen konzertierenden Messe, andererseits das Festhalten an älteren Kirchenliedtraditionen, sei es in Gestalt der Deutschen Messe, sei es in den lateinischen Choralmissen Christoph Bernhards im strengen Stil, sei es in der gelegentlich belegten Praxis, sogar in den konzertierenden italienischen Messen zwischen die einzelnen Teile des Kyrie einstimmige Choral-

13 Schmidt (wie Anm. 2), S. 117f.

14 Vgl. das Vorwort von Konrad Ameln zu NSA 7 (wie Anm. 3), S. VI–VII.

15 So 1675 am 19. und 22. Dezember, 1676 am 26. Januar, 25. Februar, 31. März, 30. Juni, 26. Juli, 13. August, 22. September, 10. November, 3. Dezember.

strophen zu interpolieren¹⁶. Und noch eine weitere Beobachtung trägt dazu bei, in der Messe kaum das flexible und dynamische Experimentierfeld zu sehen, sondern ein Moment des Beharrens und Repetierens. Anders als im Falle der Motetten und Konzerte, die aufgrund ihrer möglichen textlichen Anlehnung beispielsweise an Evangelium und Predigt jeweils aufs Neue individuelle, auch experimentelle musikalische Lösungen erforderlich machten, handelt es sich bei der Messe um einen standardisierten und sakrosankten, darüber hinaus im Kirchenjahr nicht spezifisch verorteten Normtext. Eine einmal vorliegende Missa brevis ließ sich demzufolge beliebig oft und zu außerordentlich vielen liturgischen Gelegenheiten wiederverwenden: Die in den Diarien mitunter über etliche Wochen gleiche lapidare Eintragung „Missa J. P.“ („Joseph Peranda“) legt die Vermutung nahe, dass, wie im Falle der Deutschen Messe auch, tatsächlich in mehrfacher – man ist geneigt zu sagen: eintöniger – musikalischer Wiederholung dasselbe Stück erklingen ist. Nein, eine bequeme und attraktive Plattform für das rasche innovative Umsetzen neuer Ideen und Entwicklungen in breiter Entfaltungsmöglichkeit ist die Gattung ‚Messe‘ in den frühen Jahren nach Heinrich Schützens Tod nicht. Dass die lateinische konzertierende Messe überdies Eingriffen in den musikalischen Verlauf ausgesetzt war und kaum als abgeschlossenes Kunstwerk im Sinne eines spezifischen zyklischen Werkbegriffs verstanden wurde, belegt einerseits die erwähnte sperrige Einfügung von Kirchenliedern in das Kyrie, andererseits das gelegentliche Verfahren, Einzelsätze verschiedener Komponisten zusammenzustellen und als ‚Messe‘ aufzuführen¹⁷.

3. Messkompositionen der „jungen Italiener“

Die folgenden, gewiss nur skizzenhaften Bemerkungen wollen exemplarisch die Leistungen der Italiener im Blick auf die musikalischen Sachverhalte im engeren Sinne beleuchten und Kriterien des musikalischen Wandels benennen. Um keine Zweifel aufkommen zu lassen: Die vorgetragenen Bemerkungen können und wollen in keiner Weise darüber hinweg gehen, dass ein solcher Wandel tatsächlich – und zum Teil mit erstaunlichen Phänomenen – stattgefunden hat, nur eben nicht in uneingeschränkter Vielfalt und bedingungsloser Konsequenz.

16 Zu Mariä Verkündigung 1666 lässt sich folgende Anordnung nachweisen:

„Kyrie musicaliter J. P.
Ach Herr mich armen Sünder
Christe
O Lamb Gottes
Kyrie
Ach Gott und Herr.“

Michaelis 1676 gab es folgenden Eintrag:

„Kyrie Vincenzo Albrici
der 6. Ps.: Ach Herr mich armen Sünder
Christe V. A.
der 51. Ps.: Erbarm dich mein O Herre Gott
Kyrie V. A.
der 130. Ps.: Aus tieffer Noth schrey ich zu dir“.

17 Am 2. Januar 1676: Kyrie und Gloria a cappella von Christoph Bernhard, das Credo von Palestrina; am 14. Mai (Pfingsten) und am 31. Mai 1676: Kyrie und Gloria „mit Trompeten und Pauken“ von Giuseppe Novelli, das „Credo mit Trompeten“ von Marco Giuseppe Peranda.

Über den Repertoireumfang der von Dresdner Musikern zwischen 1660 und 1680 komponierten konzertierenden Messen sei hier nur allgemein referiert. Von Peranda haben sich nach Lage der Dinge Messkompositionen in Berlin, Prag und Kremsier erhalten¹⁸, sodann von Albrici eine Messe in Dresden, von Pallavicino zwei Messen ebenfalls in Dresden¹⁹. Dass es sich bei diesem Bestand nur noch um schmale Überreste handelt, belegen etwa die Inventare der – heute verlorenen – Bestände aus Weißenfels und Lüneburg, wonach möglicherweise acht großbesetzte Peranda- sowie mindestens noch eine Albrici- und eine Pallavicino-Messe heute verschollen sind²⁰. Gleiches gilt wohl auch für die in den Diarien erwähnten Messen Sebastiano Chericis und Giuseppe Novellis.

Von diesem Repertoire unterscheiden sich – wie zuvor schon angedeutet – stilistisch grundsätzlich die drei Berliner Messen Christoph Bernhards; zwei davon sind Choralmissen über „Christ unser Herr zum Jordan kam“ und „Durch Adams Fall“²¹. Eine Sonderstellung nimmt auch die erwähnte Deutsche Messe aus den *Zwölf Geistlichen Gesängen* von Heinrich Schütz ein.

Es ist klar, dass sich in den Messen der Italiener der Blick auf die Art und Weise der Handhabung der Konzertform richten muss: Übereinstimmend erkennt die Forschung in der prägnanten Weiterentwicklung des geistlichen Konzerts italienischen Zuschnitts den hauptsächlichsten Beleg für den Wandel der Dresdner Hofmusik nach Schütz²². Zur Diskussion steht einerseits ein traditioneller Typus, andererseits eine entwickelte Variante, die Mary Frandsen in ihren umfassenden Studie über Dresdner Konzerte zwischen 1660 und 1680 mit römischen Vorbildern in Verbindung bringt. Die traditionelle Verfahrensweise finde sich schon in der ersten Jahrhunderthälfte auch in Deutschland, etwa bei Schütz, Schein, Capricornus, Vierdanck u. a. Typische Merkmale seien die Zugrundelegung von Bibeltext oder Choralstrophe sowie die Einteilung des Textes in kurze Abschnitte mit je eigenständiger musikalischer Motivik und imitatorischer Behandlung der Stimmen. Markant sei sodann die Abschnittsbildung durch Wiederholung einschlägigen Materials; zur Gliederung könnten Tripla-Abschnitte oder instrumentale Ritornelle eingefügt werden.

Die moderne Weiterentwicklung dieses traditionellen Konzerttypus in Dresden ab 1660 geht offenbar auf römische Anregungen zurück, denn charakteristische Merkmale lassen sich schon in den rund zwanzig Jahre älteren Kompositionen Giacomo Carissimis und Bonifazio

18 Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms. 30088, 30098, 17079, 17079:10–12. Praha, Rytířský rád krizovníku s červenou hvězdou, hudební sbírka, XXXV C 73. Kroměříž, Státní Zámek a Zahrady, Historicko-Umělecké Fondy, Hudební Archiv, A 34 und A 35.

19 Jeweils Dresden, SLUB, Mus. 1821-D-1, Mus. 1813-D-1, Mus. 1813-D-2.

20 Über das Weißenfelser Inventar Kriegers vgl. Johann Philipp Krieger (1649–1725), 21 *Ausgewählte Kirchenkompositionen*, hrsg. v. Max Seiffert, in Neuauf. hrsg. von Hans Joachim Moser, Wiesbaden u. a. 1958 (= DDT 53/54), S. LIII–LX, hier S. LIII u. LVIII. Danach haben sich unter den dortigen Beständen sechs Peranda-, eine Albrici- sowie eine Pallavicino-Messe befunden. In der Chorbibliothek der St. Michaelisschule Lüneburg sind zudem zwei weitere Messen Perandas bezeugt; vgl. Max Seiffert, *Die Chorbibliothek der St. Michaelisschule in Lüneburg zu Seb. Bach's Zeit*, in: SIMG 9 (1907–1908), S. 593–621, hier S. 611.

21 Mus. ms. 1610, 1620 und 20167. Zu den Choralmissen vgl. Johann Theile und Christoph Bernhard, *Zwei Kurzmassen zu 5 Stimmen*, hrsg. v. Rudolf Gerber, Wolfenbüttel o. J. (= Das Chorwerk 16), S. 23–30: *Missa brevis Christ unser Herr zum Jordan kam*; Christoph Bernhard, *Eine Kurzmesse und eine Motette zu 5 Stimmen*, hrsg. v. Otto Drechsler, Wolfenbüttel 1969 (= Das Chorwerk 107), S. 1–13: *Missa „Durch Adams Fall“*. Die im Weißenfelser Inventar aufgeführten Messen Christoph Bernhards verweisen ebenfalls auf verlorene Bestände.

22 Frandsen, *The sacred concerto* (wie Anm. 1), Bd. 1, besonders S. 126 und 171.

Grazianis nachweisen; zu beiden Meistern unterhielt der ab 1654 in Dresden tätige Vincenzo Albrici Verbindungen²³. Wie aber sahen nun diese aus Italien importierten Neuerungen aus? Knapp lässt sich folgendes rekapitulieren. In erster Linie handelte es sich um eine Differenzierung des auf dem Tutti-Prinzip fußenden Konzertstils, indem in neuartiger Weise Solo-Passagen im sonst vierstimmigen Kontext erscheinen; diese mitunter umfanglichen solistischen Partien können arios oder arienhaft, seltener auch rezitativisch gestaltet sein. Doch ist diese kompositorische Weiterentwicklung kein rein musikalisches Phänomen. Gewissermaßen die zwingende Voraussetzung dafür war die Möglichkeit der Einfügung freier, poetisch ansprechender, nicht-biblischer neuer Texte in die traditionellen Vorlagen, sie seien in Prosa oder Versen. Die so entstandene Kompilation bietet eine Vielfalt textlicher und musikalischer Elemente im Blick auf die Ausbildung metrischer oder stilistischer Kontraste. Mit einem Wort: Die entwickelte Konzertform stellt die gesamte Palette formaler und musikalischer Gestaltungsmöglichkeiten bereit, mit gebundenem/ungebundenem Text, Solo/Tutti-Behandlung, ariosen, rezitativischen oder kontrapunktischen Abschnitten, Taktwechseln, Ritornellen, Sinfonien etc.

Vor der Prüfung, inwieweit sich diese variablen Bausteine auch in Dresdner Messen als Kriterien des kompositorischen Wandels wiederfinden, ist demzufolge eine gravierende Einschränkung auszusprechen: Wenn tatsächlich textspezifische Ergänzungen die Voraussetzungen für den modernen Konzerttypus waren, so stellt sich prinzipiell die Frage der Übertragbarkeit dieser Neuerungen auf die Gattung ‚Messe‘, da sich ja in dieser eine solche Erweiterung grundsätzlich verbot.

An drei Exempeln sei demonstriert, wie dieses Problem in Dresden gelöst wurde. Das erste Beispiel stammt aus einer Messe Carlo Pallavicinos für drei Violinen, drei Hörner, zwei Soprane, Alt, Tenor, Bass und B.c.²⁴. Zur Diskussion steht der Abschnitt ‚Gratias agimus tibi‘ im Gloria. Der Verlauf stellt sich wie folgt dar:

Musik	Text
A	Gratias agimus tibi – Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam [Tutti]
A'	Gratias agimus tibi – Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam – propter magnam gloriam tuam [Tutti]
B	Domine deus rex coelestis, deus pater omnipotens [Solo-T, ohne Instr., Adagio]
A	Gratias agimus tibi – Gratias agimus tibi [Tutti]
B	Domine fili unigenite Jesu Christe [Soli, SII, T, ohne Instr., Adagio]

23 Frandsen, *The sacred concerto* (wie Anm. 1), Bd. 1, vgl. etwa S. 188 und 200.

24 Dresden, SLUB, Mus. 1813-D-2.

- A** Gratias agimus tibi – Gratias agimus tibi
[**Tutti**]
- B** Domine deus agnus dei filius patris.
[**Soli, SI, SII, T, ohne Instr., Adagio**]

Schon anhand der Textdisposition ist ein rondoartiger Aufbau erkennbar: musikalisch nahezu identische Allegro-Tutti-Refrains (A, A') alternieren kontrastierend mit knappen Adagio-Solo-Abschnitten ohne Instrumente. Offenbar geht das Verfahren auf ein römisches Modell zurück, denn in älteren Konzerten zum Beispiel Giovanni Marcianis ist, wie Mary Frandsen gezeigt hat, eine beinahe identische Satzanlage anzutreffen, doch mit ausgeprägteren ariosen Solo-Passagen. Während sich aber die römischen Vorläufer für die Refrains gereimter Gedichtstrophen bedienen – kontrastierend zum Prosatext der Couplets –, geschieht die Konstruktion und Gliederung hier durch geschickte Anordnung und Neugruppierung des „Gratias“-Abschnitts, allerdings unter Aufgabe des stringenten, präfixierten liturgischen Textverlaufs. Das Dresdner „Gratias“ ist somit nichts anderes als die Umsetzung des römischen Modells im Kleinen, mit eingeschränkten Textmöglichkeiten und in knapper Dimension. Nur das charakteristische musikalisch-formale Rondoprinzip wird adaptiert, nicht aber das Verfahren der erweiternden Textkompilation.

Das zweite Beispiel ist der anderen Dresdner Pallavicino-Messe entnommen²⁵; sie ist betitelt als *Messa à Cinque con Violini*. Bezeichnend ist die Ausgestaltung des „Domine deus rex coelestis“ zu einer regelrechten solistisch-generalbassgestützten ABA-Form. Am Anfang und Ende steht ein von zwei Violinen und B. c. ausgeführtes Ritornell, dazwischen agiert der Solo-Alt. Interessant ist vor allem, wie der charakteristische Ausschnitt gleichsam als selbständiger und isolierter Formteil durchaus nach Art einer arios gestalteten Solomotette behandelt ist.

Schließlich sei als letztes Beispiel das „Laudamus te“ aus der gleichen Messe untersucht. Obschon sich grundsätzlich der – zuvor beschriebene – gleiche Wechsel von instrumentalem Ritornell und solistischen Einlagen findet, wird die Lösung des kompositorischen Problems hier auf andere Weise erreicht. Pallavicino beginnt mit einem Ritornell der beiden Violinen, lässt dann den Solo-Alt folgen, dann kommt wieder ein Ritornell, dann der Solo-Tenor etc.; ein tänzerischer 6/8-Takt prägt den Verlauf. Ziel ist wiederum die Verselbständigung und isolierende formale Gestaltung eines bestimmten Gloria-Textausschnitts. Doch wird die Geschlossenheit der Form diesmal nicht allein durch identische, einrahmende Ritornelle erreicht, wie im „Domine deus rex coelestis“, sondern vielmehr durch die auffällige thematische Einheit von Ritornell und Solopartien. Diese Einheitlichkeit erstreckt sich im übrigen auch auf den Text, denn die sukzessive folgenden ariosen Einsätze der Solisten nehmen je denselben Text wieder auf; auch die tonalen Verhältnisse der ersten drei Einwüfe sind stabil, ehe der vierte Einsatz quintversetzt anschließt.

Die drei Beispiele belegen in der gebotenen Kürze, wie zunächst textabhängige musikalische Verfahrensweisen des modernen italienischen Konzertstils auf die Messe übergehen, wobei freilich allein die zugehörigen musikalischen Phänomene auf die neue Gattung übertragbar sind. In allen gezeigten Fällen führen die je individuellen Lösungen zu einer charakteristischen Untergliederung und Neuordnung des Ordinariumstextes. Gerade Pallavi-

25 Dresden, SLUB, Mus. 1813-D-1.

cino experimentiert offensichtlich mit verschiedenen Möglichkeiten der Textenteilung und -abgrenzung durch musikalische Mittel. Im Kern handelt es sich je um den Versuch, den statischen Messentext im Sinne der freien Disposition des modernen italienischen Konzerts zu vertonen; angestrebt wird eine vielgliedrige Gesamtanlage, wobei zum Teil eine regelrechte Verselbständigung einzelner Textausschnitte erreicht wird. Mittel der Unterteilung sind Ritornelle, Refrains, sodann eigenständige Sinfonien, auch kontrastierende Soloabschnitte sowie auffällige Wiederholungen einzelner Textbausteine.

Klar dürfte sein, welche Folgen diese frühen Tendenzen des Wandels nach Heinrich Schützens Tod hatten. Man braucht nicht viel Phantasie, um in den Beiträgen der jungen Italiener am Dresdner Hof die Vorläufer jenes Kompositionsprinzips zu erkennen, das später mittels der Verselbständigung bestimmter Sektionen zu standardisierten Einzelsätzen den gewichtigen Formtypus der dann – nicht nur in Dresden – dominierenden sogenannten konzertierenden Nummern- oder Kantatenmesse entwickeln wird.