

Musikpflege in Sachsen nach Heinrich Schütz: Die italienische Hofkapelle Johann Georgs II. und die städtischen Musikorganisationen

MARY E. FRANDBSEN

Seit vielen Jahren habe ich das Musikleben am Dresdner Hof im 17. Jahrhundert erforscht und dabei der Regierung des Kurfürsten Johann Georg II. (Regent von 1656–1680) besondere Aufmerksamkeit gewidmet¹. Diese Ära in der Geschichte des Dresdner Hofes hat bislang unter Musikwissenschaftlern nur wenig Interesse gefunden. Infolgedessen sind heute die Namen der Musiker seines Vaters, Johann Georgs I., und seines Enkels, Augusts des Starken, entweder sehr gut oder ziemlich gut bekannt: einerseits Heinrich Schütz, andererseits Johann Heinichen, Antonio Lotti, Jan Dismas Zelenka und Johann Adolph Hasse. Dagegen sind die Namen der Musiker, die Kurfürst Johann Georg II. gedient haben – besonders Vincenzo Albrici und Giuseppe Peranda – fast unbekannt, sogar bei Musikwissenschaftlern. Ihre Anwesenheit in Dresden ist eine deutliche Nachwirkung des musikalischen Geschmacks ihres Mäzens gewesen. Im Gegensatz zu seinem Vater hatte Johann Georg II. eine ausgeprägte Vorliebe für italienische Musik, besonders aus Rom. Daher markierte der Beginn seiner Regierung das Ende der Schütz-Ära in Dresden und eröffnete eine Periode, in der italienische Musik das Repertoire der Hofkapelle beherrschte. Wegen dieser Vorliebe des Kurfürsten haben sich in seiner Regierungszeit beachtliche musikalische Veränderungen in Dresden ereignet.

Zuerst aber muss man die Frage stellen: „Wer war Johann Georg II.?“ Sein Name mag als einer der Wettiner Herzöge, die seit vielen Jahrhunderten als Kurfürsten und dann als Könige Sachsen regiert haben, bekannt sein. Aber darüber hinaus liegt seine Persönlichkeit heute im Dunkeln und sein Beitrag zum Dresdner Musikleben ist kaum bekannt. Von seinem baukünstlerischen Erbe sieht man heute nur noch den Hausmannsturm des Residenzschlusses, der während seiner Regierung seine heutige Höhe von 87 Metern erhielt. Wohlbekannt aus dem berühmten Stich der Schlosskapelle, der auch Heinrich Schütz und seine Musiker zeigt, sind die beiden zur Zeit nicht sichtbaren Musik-Emporen, die Johann Georg II. 1662 über dem Altar errichten ließ, eine jede ausgestattet mit einer Orgel zur Aufführung geistlicher Musik. Und letztlich spürt man heute noch seinen Einfluss im Kalender des Kirchenjahres, seit er 1667 den Reformationstag, den 31. Oktober, als jährlichen Feiertag festsetzen ließ.

Historiker haben Johann Georg II. weniger als anderen Fürsten der Nach-Reformationszeit Beachtung geschenkt. Wissenschaftler, die ihn erwähnten, stellten ihn oft in negativem Licht dar und taten ihn als Verschwender ab: als einen Mann, der von der Glorifizierung seiner selbst be-

¹ Diesen Aufsatz möchte ich der Erinnerung an Prof. Dr. Wolfram Steude widmen. Er war für mich seit Jahren ein wichtiger Mentor und Freund und hat meine Arbeit über die Musik am Hofe Johann Georgs II. immer sehr freundlich unterstützt und ermutigt. Ich möchte auch Dr. Ibo Orgies und Prof. Dr. Walter Werbeck für ihre Übersetzungshilfe herzlich danken.

essen war, aber auf Nichts besonderen Anspruch erheben konnte. Im Gegensatz zu seinem Vater war er in keinen großen Krieg verwickelt, und heute erinnert man sich seiner mehr als eines schwankenden denn tatkräftigen Politikers. Trotz Moritz Fürstenaus bahnbrechender Arbeit über die Hofmusik Johann Georgs II.² ignorierte die Musikwissenschaft ihn und seine Hofkomponisten weitgehend und beschäftigte sich stattdessen mit Schütz.

Auch abgesehen von einer rein musikgeschichtlichen Perspektive ist Johann Georg II. eine faszinierende Persönlichkeit. Nicht nur unterhielt er eine große Hofkapelle mit ungefähr fünfzig Musikern, er unterschied sich auch von seinem Vater und von fast allen evangelischen Herrschern seiner Zeit durch seine Patronage italienischer Musik und Musiker. Vermutlich suchte er hier zwei der reichsten katholischen Herrscher Nordeuropas nachzuahmen: den Kaiser in Wien und den bayerischen Kurfürsten. Aber während sie glänzende Aufführungen italienischer Opern kultivierten, konzentrierte Johann Georg seine musikalische Schirmherrschaft auf prächtige geistliche Musik. Und obwohl die prunkvolle Musik seiner Italiener hauptsächlich in seiner eigenen Schlosskapelle aufgeführt wurde, übte sie Einfluss auf die geistliche Musik anderswo in Deutschland aus. Deutsche Musiker, die immer schon ein lebhaftes Interesse an italienischen musikalischen Entwicklungen zeigten, fertigten Abschriften der Kompositionen Albricis, Perandas und anderer italienischen Komponisten. So wurde die diese Musik nicht nur an den Höfen von Brandenburg-Ansbach, Darmstadt, Gottorf, Rudolstadt, Stockholm und Weißenfels aufgeführt, sondern auch in den Stadtkirchen von Grimma, Leipzig und Lüneburg zu Gehör gebracht. Die Abschriften enthalten auch Beispiele eines neuen Typs geistlicher Konzerte, die Albrici in Dresden entwickelt hatte. Solche Kompositionen, heute oft „Concerto-Aria-Kantaten“ genannt, wurden rasch bei evangelischen Komponisten wie z. B. Dieterich Buxtehude beliebt.

1. Hofkapelle und städtische Musikorganisation

1.1. Mitgliedschaft und Hilfsorganisationen

Bevor wir die Musik und Liturgie am Hof Johann Georgs untersuchen, vergleichen wir zuerst die Hofkapelle mit den städtischen Musikorganisationen, die den öffentlichen Kirchen dienten. Hier gab es zahlreiche Unterschiede. In den Stadtkirchen leitete der Kantor der jeweiligen Lateinschule die Musik im Gottesdienst; er war auch der Musiklehrer der Singknaben unter der Woche. Die wichtigsten Musiker in den städtischen Musikorganisationen waren Knaben, die ihre allgemeine und musikalische Erziehung an der Lateinschule erhielten. Deshalb hörten die Gottesdienstbesucher in einer Stadtkirche wöchentlich die Knabensoprane und -alte; in einigen der größeren Schulen sangen ältere Knaben nach dem den Stimmbruch auch Tenor und Bass. Aber in vielen Städten, Dresden eingeschlossen, organisierten erwachsene Sänger, die sogenannten „Adiuventen“, eine Kantorei und sangen als Freiwillige zusammen mit den Knaben in den Gottesdiensten. Sehr häufig handelte es sich um ehemalige Lateinschüler³. Diese Männer sangen Alt

² Fürstenau.

³ Johannes Rautenstrauch, *Luther und die Pflege der kirchlichen Musik in Sachsen (14.–19. Jahrhundert). Ein Beitrag zur Geschichte der katholischen Bruderschaften, der vor- und nachreformatorischen Kurrenten, Schulchöre und Kantoreien Sach-*

(als Falsettsänger) wie auch Tenor und Bass; sie unterstützten entweder einen vierstimmigen Knabenchor oder sangen die fehlenden Unterstimmen. Die Mehrzahl der Städte stellten auch Stadtpfeifer an, die verpflichtet waren, geistliche Musik in der Kirche mit dem Chor der Lateinschule aufzuführen. Jedes Mitglied der Stadtpfeifer spielte mehrere Instrumente, zum Beispiel Zink, Posaune, Dulzian, Schalmei, Pommer, Krummhorn, Blockflöte, Querflöte und Trompete⁴. Normalerweise war die Gruppe der Stadtpfeifer ziemlich klein; 1620 in Dresden, zum Beispiel, bestand sie nur aus fünf Mitgliedern⁵. Einige der älteren Knaben spielten auch Instrumente und nahmen Unterricht in der Lateinschule.

Im Gegensatz dazu stand die Hofkapelle unter der Leitung des Hofkapellmeisters, und im Unterschied zu den Mitgliedern der Lateinschulchöre waren die Mitglieder einer Hofkapelle in der Hauptsache erwachsene Berufsmusiker. In der Hofkapelle sangen Kapellknaben normalerweise Sopran, während Männer die Alt- (wieder als Falsettsänger), Tenor- und Basspartien sangen, wie die „Adjuvanten“ der Stadtkirchen. Eine Hofkapelle schloss auch Instrumentalisten ein, die wie die Stadtpfeifer auf mehreren Instrumenten geübt waren. Diese Hofinstrumentalisten bildeten zugleich die älteren Kapellknaben aus, die als Lehrlinge verschiedene Instrumente bei ihnen studierten und auch oft bei ihnen wohnten. Unter den Stadtpfeifern gab es ein ähnliches Lehrlingssystem, hier war der Meister für Kost und Logis seiner Lehrlinge verantwortlich⁶. Wenn die Hofkapellknaben in den Stimmbruch kamen, schickte der Kurfürst einige von ihnen mit einem Stipendium zunächst auf die kurfürstliche Schule in Pforta und dann zur Universität nach Leipzig⁷. Aber einige Kapellknaben blieben nach dem Stimmbruch am Hof, studierten weiter das Instrumentenspiel und wurden oft später vollwertige Mitglieder der Hofkapelle⁸.

Ein weiterer wichtiger Unterschied zwischen diesen zwei Arten der Musikorganisation betrifft das Umfeld, in welcher die jeweiligen Musiker arbeiteten. Die jungen Mitglieder eines Lateinschulchors waren Schüler einer Erziehungsanstalt, in der ihre Ausbildung von höchstem Belang war; ihre Mitwirkung bei der geistlichen Musik der öffentlichen Gottesdienste kann man gewissermaßen als Nebenbeschäftigung beschreiben. In den Gottesdiensten lag der Schwerpunkt immer auf dem Lob und der Ehre Gottes. Im Gegensatz dazu waren die Hofmusiker nur eine unter vielen Gruppen der Angehörigen eines Hofes. Ihre musikalischen Aufführungen, entweder

sens, Leipzig 1907, Nachdr. Hildesheim 1970, passim. Über die Adjuvanten (Kantorei) in Dresden siehe Karl Held, *Das Kreuzkantorat zu Dresden. Nach archivalischen Quellen bearbeitet*, in: *VfMw* 10 (1894), S. 258, 310.

4 Hermann Techritz, *Sächsische Stadtpfeifer. Zur Geschichte des Stadtmusikwesens im ehemaligen Königreich Sachsen*, Bufra/Dresden 1932, S. 7–8, 15–16.

5 Hans John, *Die Geschichte des Dresdner Kreuzchores*, in: Karlheinz Blaschke (Hrsg.), *Dresden: Kreuzkirche, Kreuzschule, Kreuzchor. Musikalische und humanistische Tradition in 775 Jahren*, Gütersloh u. München 1991, S. 110; siehe auch Wolfram Steude u. a., *Musikgeschichte Dresdens in Umrissen*, Dresden 1978, S. 20. Nach Techritz (wie Anm. 4, S. 3, Anm. 6) beschäftigte die Stadt Dresden auch eine Gruppe von Stadtfiedlern, die „sich nur Privilegien für private Musikausübung gesichert hatten. Sie standen besonders unter dem Direktorium von J. Leuterding (1652–1675) in dauerndem Konkurrenzkampf mit den Stadtpfeifern.“

6 Techritz (wie Anm. 4), S. 8–9.

7 Rautenstrauch (wie Anm. 3), S. 107–108. Moritz Fürstenau zufolge (*Beiträge zur Geschichte der Königlich Sächsischen musikalischen Kapelle*, Dresden 1849, S. 23, zitiert von Rautenstrauch, S. 108, Anm. 1) waren die Empfänger des Stipendiums verpflichtet, sich nach ihrer Studienzeit wieder der Hofkapelle anzuschließen.

8 Zum Beispiel Friedrich Werner, Philipp Stolle und Matthias Weckmann.

im Riesensaal oder in der Kirche, dienten immer auch höfischer Repräsentation. Hier waren sie in einen großen Apparat eingebunden, der nur existierte, um ein glänzendes Bild des Herrschers zu schaffen und diesen zu erhöhen. Deswegen erklang die prächtige Musik in der Schlosskapelle nicht nur zum Lobe Gottes, sondern auch, um das Bild des Kurfürsten als eines reichen, tatkräftigen und einflussvollen Herrschers zu verewigen.

1.2 Aufgaben

Bei den Aufgaben von Hofkapelle und Lateinschulchor gab es ziemlich viele Ähnlichkeiten und Überschneidungen. Beide Ensembles waren verpflichtet, die Musik in den Gottesdiensten am Sonntag, Festtag und gelegentlich am Wochentag aufzuführen, entweder in der Hauptkirche (oder in den Hauptkirchen) der Stadt, oder in der Schlosskirche bzw. Schlosskapelle. Die Chöre der Lateinschulen sangen auch bei Hochzeiten und Begräbnissen prominenter Bürger sowie bei anderen öffentlichen Ereignissen, gelegentlich auch auf der Straße. Die Hofkapelle unterhielt den Herrscher beim Essen mit Tafelmusik und nahm an Hoffesten teil, und die Instrumentalisten spielten auch zum Tanz auf. Bei höfischen Hochzeiten sangen und spielten die Hofmusiker; gegebenenfalls führten sie auch eine Oper auf. In München und Wien präsentierten die Mitglieder der Hofkapelle, besonders die Italiener, jedes Jahr Opernaufführungen; in Dresden aber gab es keine jährlichen Opernproduktionen, obwohl die nötigen Musiker auch hier vorhanden waren.

1.3 Finanzierung

Die Finanzierung beider Organisationsformen unterschied sich erheblich, und die Art der finanziellen Unterstützung bestimmte weitgehend, ob die Musikorganisation in Zeiten von finanzieller Not – etwa zu Kriegszeiten – aktiv blieb oder nicht. Die Lateinschulen erhielten ihre finanzielle Unterstützung aus verschiedenen Quellen. Der Kantor wurde jährlich besoldet und erhielt wie die Chorknaben zusätzliche kleinere Zahlungen, sogenannte „Accidentien“, für Hochzeiten und Begräbnisse. Diese „Accidentien“ ließen sich jedoch kaum voraussagen. 1730 informierte Johann Sebastian Bach einen Freund darüber, dass „wenn es etwas mehrere [...] Leichen gibt, so steigen auch nach *proportion* die *accidentia*; ist aber ein gesunde Lufft, so fallen hingegen auch solche“⁹. Trotz der Unsicherheit dieser Zahlungen ermöglichte eine Vielfalt unterschiedlicher Finanzquellen den Lateinschulen in Sachsen, während des Dreißigjährigen Kriegs offen zu bleiben.

Hofmusiker erhielten ebenfalls eine jährliche Besoldung, die in drei oder vier Raten gezahlt wurde. Normalerweise bekamen sie bei besonderen Ereignissen wie Hochzeiten keine zusätzlichen Zahlungen; es gab bei Hofe keine „Accidentien“. Gelegentlich honorierte sie der Patron mit einer Sonderzahlung oder einem Geschenk. Aber eine Hofkapelle erhielt die gesamte finanzielle Unterstützung direkt vom Herrscher; wenn er mit Geld geizte oder geizen musste, sparte er am Gehalt der Musiker, wie es die Geschichte am Beispiel Kurfürst Johann Georgs I. während des Dreißigjährigen Krieges lehrt. Zu solchen Zeiten gab es auch kein Geld zur Reparatur der In-

⁹ Bach an Georg Erdmann, 28. Oktober 1730, in: Werner Neumann u. H.-J. Schulze, *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs. Kritische Gesamtausgabe*, Leipzig 1963 (= Bach-Dokumente 1), S. 67 f.

strumente oder zur Anschaffung neuer Musik. Wenn das Gehalt monatelang ausblieb, waren viele Musiker gezwungen, ihren Abschied zu nehmen und anderswo Arbeit zu suchen, wenn auch vielleicht nur vorübergehend. Ihr Weggang bedrohte jedoch das ganze Unternehmen Hofmusik.

Wir wissen, dass sowohl Kurfürst Johann Georg I. als auch sein Sohn Schwierigkeiten hatten, die Musiker zu bezahlen. Während des Krieges zum Beispiel war der Bälgetreter oder Kalkant der einzige „Musiker“, der von Johann Georg I. Geld erhielt. Ohne ihn gab es keine Orgelmusik im Gottesdienst. Der Organist jedoch ging leer aus; offensichtlich erwartete der Kurfürst, dass er bereit war, ohne Gehalt zu spielen¹⁰.

Es scheint, dass Johann Georg II., wie sein Vater zuvor, seinen Musikern häufig nicht unbeachtliche Summen schuldete. Und gelegentlich, wenn er über wenig Geld verfügte, gelang es ihm, kreative Lösungen für dieses Problem zu finden. Als er zum Beispiel 1659 seinem Kapellmeister Giovanni Andrea Bontempi einen hohen Betrag ausstehender Besoldung schuldete, schenkte er ihm anstelle des Gehalts ein Haus in Döltzschen¹¹. Zwölf Jahre später wies Johann Georg an, das ausstehende Gehalt Albricis solle von den Fischgeldern des Amts Mutzschen ausgezahlt werden¹². Hofdokumente zeigen, dass die Hofmusiker aufgrund der unregelmäßigen Gehaltszahlungen häufig bei Vermietern, Schuhmachern, Lebensmittelhändlern und andere Kaufleuten der Stadt in der Kreide standen. Nach dem Tod Johann Georgs II. 1680 beglich dessen Sohn Johann Georg III. alle Schulden, bevor er die italienischen Musiker entließ¹³.

2. Die Hofkapelle Johann Georgs II.

Obwohl die Beschreibung einer typischen Hofkapelle in hohem Maße auf die Hofkapelle Johann Georgs II. passt, unterschied sich sein Ensemble in dreierlei Hinsicht von dem seines Vaters wie auch von den meisten evangelischen Hofkapellen. Erstens im Umfang: 1656, als er die Thronfolge antrat, fügte Johann Georg seine bisherigen prinzlichen Musiker und die Mitglieder der bisherigen Hofkapelle zusammen zu einer ungewöhnlich großen Truppe von wenigstens fünfundvierzig Musikern. Nur die Hofkapellen in Wien und München wiesen mehr Mitglieder auf. Zweitens: Die leitenden Sänger und Komponisten seiner Hofkapelle waren nicht Deutsche, sondern Italiener; immer stammte ungefähr ein Viertel seines Ensembles aus Italien. Und drittens: Die meisten dieser italienischen Sänger waren etwas, das man in den deutschen Territorien selten sah: Kastra-

10 SHStA Loc. 7349/5, Bl. 73^r, 78^v.

11 SHStA, Rentkammer-Rechnungen Nr. 191 (Außgaben, Trinitatis 1661, Bl. 72^r: „1280 fl. 5 gr. seind Sr. Churf. Durchl. zu Sachsen sub dato am 4.ten Novembris Ao. 1659 ergangenen gnnden Verordnung, Johann Schröteln Acciss-Einnähmern in Dreßden, zu völliger Vergnügung der 3000 thl Kauffgelder, vor sein an Andreae de bon Tempo, Cappelmeister überlaßenes Guth, zu Döltzschen, zahlt und uf iztgedachten Cappelmeisters hinterstelligen Besoldung decurbiret worden.“

12 SHStA, Rentkammer-Rechnungen Nr. 191/2 (Außgaben, Luciae 1670), Bl. 63^v: „685 fl 15 gr Uff Churfürstl. gnnden befehlich, dem geheimen Cämmerirer Christian Kitteln, zu bezahlung des Italienischen Cappelmeisters Vincenzo Albrici rückständigen Besoldung, aus dem Amte Muschen, besage Quittung am 3ten January 1671. von Fischgeldern zahlt worden.“

13 SHStA Loc. 8687/6.

ten. Johann Georg besaß einige der besten und teuersten Sänger, die zu haben waren. In Sachsen konnte man damals nur am Dresdner Hof Kastratenstimmen hören. Sie zeichneten die Dresdner Hofkapelle gegenüber anderen evangelischen Hofkapellen und den städtischen Musikorganisationen aus.

Schon in den späten 1640er Jahren interessierte sich Johann Georg II. – damals noch Kurprinz – für italienische Musiker. Zunächst versuchte er, seinen Vater zu überzeugen, einen Italiener als Vizekapellmeister einzustellen. Aber der Kurfürst zeigte kein Interesse¹⁴. Schließlich entschloss sich der Kurprinz, solche Musiker selbst zu engagieren. Dazu könnte er durch einen 1649 aus Venedig erhaltenen Brief eines deutschen Korrespondenten ermutigt worden sein, der mit Bewunderung über das musikalische Ensemble an San Marco schrieb und darüber geradezu ins Schwärmen geriet¹⁵:

Sonsten *florirt* die Music alhir sehr wohl, des Herzogs Kapell besteht in 40 sehr guten *Musicanten*. Und *excellirt* der Capellmeister dergestalt, daß S: Kayserl: May: demselben dinst vndt 4000 Rthr bestellung anbieten laßen, wiewohl der bey der Capell befindliche *organist* dem Capellmeister nach vor gezogen vndt vor gar *singular* gehalten wird; In *summa* der *Parnassus* ist in Italien zu suchen, vndt hat seines gleichen nicht; es seindt nicht allein die *Discantisten* besonders auch die *Altisten* bey hisiger *capel* alle *castraten*, vndt die behalten eine beständige unwandelbahre stimme. Die können wihr nun in teütschland nicht leichtlich haben, besondern müßen vns mit denen verenderlichen stimmen behelffen. [...] hab offt gewünscht daß selbige *Music* bis in die Churfürst: Hof Capell nach Dresden erschallen möchte.

Schon bald darauf ist „dieselbige Musik“ tatsächlich in der Schlosskapelle „erschallt“: Im Frühjahr 1651, etwa eineinhalb Jahre nach dem Empfang dieses Briefs, hat der Kurprinz drei Italiener nach Dresden eingeladen, in seinem persönlichen musikalischen Ensemble mitzuwirken. Dieser ersten Gruppe italienischer Musiker gehörten ein Geiger, ein Bass und ein Soprankastrat an, der oben genannte Bontempi. Mit der Anstellung dieser drei italienischen Musiker begann Johann Georg eine Praxis, die er bis zu seinem Tod 1680 fortsetzte. Um die Italiener nach Dresden zu locken, bot ihnen Johann Georg Gehälter, die zwei- bis sogar viermal so hoch lagen wie die seiner deutschen Musiker. So erhielt zum Beispiel der italienische Tenor Stefano Boni ein Gehalt von 840 Talern, der deutsche Tenor Philipp Stolle jedoch nur 300 Taler¹⁶. Stolle, der dem sächsischen Kurprinzen seit vielen Jahren gedient hatte, zog die Konsequenz und nahm bald darauf eine Stelle als Hofmusiker in Halle an¹⁷.

Während der 1650er Jahre fuhr Johann Georg fort, italienische Musiker für sein persönliches musikalisches Ensemble anzustellen. Zwei seiner wichtigsten Neuanstellungen, kurz vor dem Tod seines Vaters 1656, waren der Organist Vincenzo Albrici und der Alt Giuseppe Peranda.

14 Siehe Mary E. Frandsen, *Allies in the Cause of Italian Music: Schütz, Prince Johann Georg II, and Musical Politics in Dresden*, in: JRMA 125 (2000), S. 1–40.

15 SHStA Loc. 8562/1, Bl. 44^v–45^r, Heinrich Hermann Oeynhaus an Johann Georg II., Venedig, 21. September 1649.

16 Verzeichnis von Musikern, die Johann Georg II. gedient haben (SHStA Loc. 32751), in: Gina Spagnoli, *Letters and Documents of Heinrich Schütz, 1656–1672: An Annotated Translation*, Ann Arbor and London 1990, S. 91.

17 EitnerQ 9, S. 299: „1653 wird er nach Altenburg vom Kurfürsten von Sachsen empfohlen, findet aber in Halle in der Kapelle des Administrators Anstellung. [...] Auf dem Titel von 1658 [d. h. *Neu-anmuthbiges Schau-Spiel, genahmt Charimunda*] wird die Anstellung in Halle bestätigt. Er heisst dort ‚Fürstl. Magdeb. Kammermusikus‘.“

Diese zwei Musiker waren die Nachfolger von Schütz, der nach dem Tod Johann Georgs I. praktisch in den Ruhestand getreten war. Beide hatten ihre musikalische Ausbildung in Rom genossen. Albrici hatte als Sängerknabe unter dem berühmten Giacomo Carissimi gesungen. Später hatten er und Peranda an der römischen Jesuitenkirche Il Gesu gearbeitet, wo beide unter den Einfluss ihres Maestros Bonifazio Graziani kamen. Albrici und Peranda brachten den römischen musikalischen Stil direkt nach Dresden. Sie dienten Johann Georg II. als Kapellmeister: Albrici wurde 1656 gemeinsam mit Bontempi zum Kapellmeister ernannt und kurz danach Peranda als Vizekapellmeister eingestellt. 1663 verließ Albrici den Hof, weshalb Johann Georg Peranda zu Albricis Nachfolger ernannte¹⁸. 1669 kehrte Albrici nach Dresden zurück und teilte die Kapellmeisterstelle mit Peranda und Carlo Pallavicino, der um 1667 nach Dresden gekommen war. 1673 verließ Albrici den Hof erneut. Peranda ist im Januar 1675 gestorben und Albrici kehrte im Herbst 1676 noch einmal zurück, um das Kapellmeisteramt zu bekleiden.

Zwischen 1658 und 1680 komponierten Albrici und Peranda die Mehrzahl der Stücke für die Hofkapelle. Allein 1662 präsentierte Albrici in den Gottesdienste in der Schlosskapelle fünfundfünfzig verschiedene geistliche Konzerte sowie viele Mess-, Psalm- und Magnificatvertonungen aus seiner eigenen Feder¹⁹. Erwähnt sind seine Kompositionen in einem Hofdiarium über die Regierungszeit Johann Georgs II. In Dresden gibt es eine Reihe solcher Diarien, die viel über die Rolle der Musik im Gottesdienst unter diesem Kurfürst berichten (s. unten).

Die Musiker waren in zwei „Chöre“, jeweils aus acht bis zehn Sängern, aufgeteilt. Der erste Chor oder *primo coro* bestand aus den Italienern und ein paar deutschen Virtuosen, der zweite Chor bestand nur aus deutschen Sängern, den sogenannten „Choristen“. Der von Italienern dominierte erste Chor hatte das Vorrecht, die Musik in den Gottesdiensten an Sonn- und Festtagen aufzuführen. Er wurde von einem der italienischen Kapellmeister geleitet, der entweder alle oder wenigstens die Mehrheit der Werke für den Gottesdienst komponierte. Bei diesen Gottesdiensten assistierten die Sänger des zweiten Chors nur; ansonsten überließ Johann Georg ihnen die Verantwortung für die Gottesdienste an den Wochentagen und für die Vespere an einigen Sonntagen. Hier sangen sie unter Leitung des Hofkantor, ohne Beteiligung des italienischen Kapellmeisters und des ersten Chors. Diese Arbeitsteilung wurde in den Arbeitsverträgen oder „Bestallungsdekreten“ für deutsche wie italienische Musiker ausdrücklich festgelegt. Im Arbeitsvertrag des italienischen Sängers Antonio Fidi zum Beispiel sind die Aufgaben wie folgt beschrieben²⁰:

Insonderheit aber soll er schuldig seyn, sich wesentlich bey Unserer Residentz aufzuhalten, ohne Unsern, oder Unsers würcklichen Capellmeisters bewilligung und Erlaub nicht zu verreisen, so wohl auch Unß, nach verordnung Unsers Capellmeisters (an welchen er hiermit gewiesen wirdt) beydes in der Kirchen und für der Tafel, oder wohin ihm sonsten solches befohlen würde, iederzeit unterthänigstes aufzuwarten.

18 Diese Entscheidung Johann Georgs enttäuschte wiederum den anderen Vizekapellmeister, Christoph Bernhard, so sehr, dass er bald darauf seine Stellung aufgab, um den Posten des Kantors in Hamburg zu übernehmen.

19 SLUB Q 240.

20 SHStA Oberhofmarschallamt [OHMA] K IV Nr. 3, Bl. 110r: Bestallung von Antonio Fidi, 23. Juli 1674.

Im Arbeitsvertrag für den deutschen Tenor Johann Jacob Lindner, der auch als Kopist von Musikalien arbeitete, sind die Aufgaben allerdings viel genauer aufgeführt²¹:

Insonderheit aber soll er schuldig seyn, [...] Uns, nach Verordnung Unserer Capellmeistere (an welche er hiermit gewiesen wird) beydes in der Kirchen, sowohl des Sonn und Fest Tages als auch wenn sonst in der Wochen geprediget wird, ingl. bey allen Vespern und Bethstunden[,] früh Communion und für der Taffel, oder wo ihme sonst solches befohlen würde, iederzeit unterhänigstes fleißes aufzuwarten.

Wenn die deutschen Choristen wie Lindner an einem Sonn- oder Festtagsgottesdienst musizierten, sangen sie nicht als Solisten, sondern als „Ripienisten“. Sie bildeten also eine Gruppe, die die italienischen Sänger (oder *Favoriti*) nur bei bestimmten Teilen der Komposition verstärkten. Meistens wirkten sie bei den normalerweise groß besetzten Mess-, Psalm und Magnificat-Vertonungen mit. Dagegen wurden die geistlichen Konzerte hauptsächlich von italienischen Solisten gesungen²².

Anders als die Sänger der Hofkapelle stammten die meisten Instrumentalisten aus Deutschland. Während der Regierungszeit Johann Georgs II. gab es immer viele Instrumentalisten in der Hofkapelle, normalerweise zwischen siebzehn und fünfundzwanzig, darunter Geiger, Violisten, Gambisten, Zinkenisten, Posaunisten, Fagottisten, Trompeter, Pauker und Organisten. Normalerweise spielten diese Musiker mehrere Instrumente, und einige waren auch Sänger (jedoch keine Gesangssolisten). Dem instrumentalen Teil der Hofkapelle gehörten auch die Männer an, die die Orgeln stimmten, reparierten und die Bälge traten. Die meisten Kompositionen der italienischen Kapellmeister forderten die Beteiligung von Instrumenten. Viele ihrer Stücke, besonders die geistlichen Konzerte, benötigen nur zwei oder drei Instrumente: zum Beispiel zwei Geigen oder zwei Zinken und Fagott. Aber es gibt auch großbesetzte Kompositionen, in denen zehn oder mehr Instrumente gebraucht werden; dort findet man mehrere instrumentale Chöre, jeder mit fünf Instrumenten: zwei Geigen, zwei Bratschen und Fagott, oder zwei Zinken und drei Posaunen²³. Alle Besetzungen wurden durch Continuo-Instrumente wie Orgel, Cembalo, Violone usw. vervollständigt. Diese Instrumentalisten spielten zusammen mit acht, zehn, zwölf oder manchmal noch mehr Sängern.

21 SHStA OHMA K IV, 3, Bl. 114r. Bestallung von Johann Jacob Lindner, 30. September 1677. Die Ordnungen für die Wochentagsgottesdienste und für die Vesper am Sonntag sind bei Spagnoli (wie Anm. 16, S. 175–78 u. 190–91) zu finden. Fast jeden Sonntag gab es am Dresdner Hof auch einen frühen Abendmahlsgottesdienst noch vor dem Hauptgottesdienst. Eine Ordnung für einen solchen Abendmahlsgottesdienst am 1. Adventssonntag 1673 findet man in: Mary E. Frandsen, *Crossing Confessional Boundaries: The Patronage of Italian Sacred Music in Seventeenth-Century Dresden*, New York 2006, S. 368 f.

22 Es gab auch ein paar deutsche Sänger unter den Favoriti, z. B. den Bassisten Johann Jäger.

23 Siehe z. B. die Inventare von Leipzig and Lüneburg bei: Arnold Schering, *Die alte Chorbibliothek der Thomasschule in Leipzig*, in: AfMw 1 (1918–19), S. 275–288, und Max Seiffert, *Die Chorbibliothek der St. Michaelisschule in Lüneburg zu Seb. Bach's Zeit*, in: SIMG 9 (1907–08), S. 593–621.

3. Liturgie und Musik

Einer der faszinierenden Aspekte der Biographie Johann Georgs II. ist ohne Zweifel sein Interesse an der evangelischen Liturgie. Für einen säkularen Herrscher war sein lebhaftes Interesse an gottesdienstlichen Formeln ziemlich ungewöhnlich. Um 1662 erließ er eine Hofkirchenordnung, in welcher er genau und ausführlich die Form der liturgischen Feierlichkeiten in der Schlosskapelle festlegte²⁴. Er stellte damit sicher, dass die Hofgottesdienste mit der Musik seiner italienischen Musiker versehen werden konnten. Mein Studium seiner liturgischen Aktivitäten basiert hauptsächlich auf seinen Hofdiarien. Sie liegen heute im Hauptstaatsarchiv Dresden und in der SLUB. Während seiner Regierungszeit wies Johann Georg seine Hofsekretäre an, alle höfische Aktivitäten in Diarien zu dokumentieren. Hier finden wir Berichte über die Audienzen beim Kurfürst, über Besuche von Diplomaten und anderer Personen am Hof, über seine Hofbankette (inklusive der Sitzordnungen), seine Jagdreisen samt der Anzahl und Art des geschossenen Wilds, über seine winterlichen Schlittenfahrten und auch über seinen Gottesdienstbesuch in der Schlosskapelle. Die Berichte über die Gottesdienste dokumentieren die wesentliche Gottesdienstordnung für die Sonn- und Festtage. Es fehlen nur Einzelheiten wie die Orgelpräludien und Zwischenspiele, die gesungenen Begrüßungen vor und nach der Epistel und dem Evangelium, die gesungenen Versikel usw. Vor allem aber findet man hier sehr wichtige Informationen für das Studium von Liturgie und Musik: nämlich die Titel der Kompositionen, die musiziert wurden, und die Namen der Komponisten. Dazu als Beispiel die Ordnung des Hauptgottesdienstes in der Hofkapelle des Dresdner Residenzschlosses am 27. Dezember 1665²⁵ und der Vesper am 25. Mai 1662²⁶:

Den dritten Feÿer: oder St: *Johannis* Tag

1. Zum *Introitu*, Christum wihr sollen loben schon.
2. *Missa Musicaliter*. *Joseph Peranda*.²⁷
3. Allein Gott in der Höhe sey Ehr.
4. *Collecta* und die Epistel.
5. Vom Himmel kam der Engel schar.
6. Evangelium.
7. Ein *Concert*: *O Jesu mi dulcissime*. *Joseph Peranda*. 5. *Viol*: 2. *Soprani e 1 Alto*.
8. Der Glaube.
9. Predigt, und für dem Vater Unser, Ein Kindelein so löblich.
10. *Motetto*: *Verbum caro factum est*. *Joseph Peranda*.
11. Wihr Christen Leut.
12. *Collecta* und der Seegen.
13. Dancksagen wihr alle.

24 Seine handschriftlichen Einträge in Hofdokumenten beweisen seine emsige Beschäftigung mit den liturgischen Formeln.

25 SLUB Q 243.

26 SLUB Q 240.

27 Die Hofdiaristen haben Giuseppe Peranda immer den Vornamen „Joseph“ gegeben; oft finden sich auch nur die Initialen der Komponisten: „J. P.“ (= Joseph Peranda) bzw. „V. A.“ (= Vincenzo Albrici).

am Sonntag *Trinitatis*, war der 25. Mai [1662]. Nach Mittag.

1. *Deus in adjutorium.*
2. *Confitebor.* J. Perand.
3. *Concerto: Bonum est confiteri.* Vincenzo Albrici.
4. Ward abgelesen das *Symbolum Athanasii.*
5. Allein Gott in der höh sey Ehr.
6. Predig [!], und für dem Vater Unser, Der du bist drey in Einigkeit.
7. *Magnificat.* Joseph Peranda.
8. *Concert: Ave Jesu Christe.* Vincenzo Albrici.
9. Gott der Vater wohn uns bey.
10. *Collecta.*
11. *Benedicamus.*

Im Hauptgottesdienst am 3. Weihnachtstag 1665 haben die Mitglieder der Hofkapelle nach dem Introitus Perandas Vertonungen des Kyrie und Gloria gesungen und gespielt, die im Diarium als *Missa* bezeichnet werden. Außerdem haben sie nach dem Evangelium Perandas erhaltenes Konzert *O Jesu mi dulcissime* aufgeführt und nach der Predigt seine Motette *Verbum caro factum est*, die verloren ist. Im Vespertgottesdienst am Sonntag *Trinitatis* 1662 musizierte die Hofkapelle Perandas Vertonung des 110. Psalms *Confitebor tibi Domine* und sein *Magnificat*. Beiden Stücken folgte ein geistliches Konzert Albricis, zuerst *Bonum est confiteri* und dann *Ave Jesu Christe*. Wie die Gottesdienstordnungen auch zeigen, sang die Gemeinde an verschiedenen Stellen geistliche Lieder. Diese Dokumente informieren uns sehr genau über das Verhältnis zwischen Musik und Gottesdienst am wichtigsten evangelischen Hof Deutschlands. Wenn wir die Kompositionen genauer studieren, finden wir, dass sie nicht nur dem Gottesdienst musikalische Pracht verliehen und eine andächtige Atmosphäre schufen, sondern auch den Inhalt der Lesungen aus der heiligen Schrift verstärkten²⁸.

4. Geistliche Musik am Dresdner Hof

Die Hofkomponisten Albrici und Peranda versahen die Hofgottesdienste mit einer Vielfalt geistlicher Kompositionen: Mess-Sätze, Psalmen, *Magnificats* und andere Werke, außerdem eine Menge geistlicher Konzerte wie *Ave Jesu Christe* und *O Jesu mi dulcissime*. Leider ist die überwiegende Mehrheit der Mess-Sätze und Psalmvertonungen verloren, wie auch alle *Magnificats*. Die Mehrheit der heute noch erhaltenen Werke sind klein besetzte geistliche Konzerte für wenige Singstimmen und Instrumente. Von den in den Hofdiarien erwähnten geistlichen Konzerten sind heute weniger als die Hälfte erhalten²⁹.

Wie oben erwähnt, führte Albrici 1662 seine vermutlich im selben Jahr geschriebene Komposition *Ave Jesu Christe* in der Schlosskapelle auf. Besetzt ist das Stück mit nur drei Singstimmen

²⁸ Siehe Frandsen (wie Anm. 21), S. 419–432.

²⁹ Kompositionen von Albrici und Peranda sind heute hauptsächlich in der Universitätsbibliothek Uppsala (Sammlung Düben), in der SLUB (Sammlung Grimma) und in der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz (Sammlung Bokemeyer) zu finden. Ein Verzeichnis der Werke Albricis und Perandas (und anderer Komponisten am Dresdner Hof) findet man bei Frandsen (wie Anm. 21), S. 455–480.

(zwei Soprane und ein Bass), drei Instrumenten (zwei Violinen und ein Fagott) und Basso continuo. In *Ave Jesu Christe* haben wir eine Komposition, die für die geistliche Musik am Hof Johann Georgs II. sehr schnell typisch wurde: lateinischer Text mit einer Musik, deren Stil und Form der Musik im zeitgenössischen Rom sehr ähnlich sind. Sie kann als Kombination eines Konzerts mit einer Aria oder als Concerto-Aria-Kantate bezeichnet werden. Normalerweise beginnen solche Kompositionen mit einem Konzert des Vokalensembles. Ihm folgt eine strophische Aria, in der jeder Sänger eine Solostrophe singt. Abschließend wird das Konzert wiederholt.

Ave Jesu Christe, Rex benedicte.
 Ave lumen beatorum,
 sors perfecta electorum,
 salus unica fidelium.
 Ave decus angelorum,
 ave praemium sanctorum,
 summa quies et solatium.
 Ave vita spes perennis,
 fons dulcoris, fons amoris,
 te da nobis in perpetuum.

Sei begrüßet, Jesus Christ, gesegneter König.
 Sei begrüßet, Licht der Seligen,
 ideales Schicksal der Auserwählten,
 einziges Heil der Gläubigen.
 Sei begrüßet, Zier der Engel,
 sei begrüßet, Lohn der Heiligen,
 höchster Friede und Trost.
 Sei begrüßet, Hoffnung des ewigen Lebens,
 Quelle der Süßigkeit, Quelle der Liebe,
 Du gibst uns Dich in Ewigkeit.

Albricis Konzerte mit Aria von Albrici zeigen viele Variationen dieser Grundform. In *Ave Jesu Christe* zum Beispiel erklingt das Anfangskonzert (vgl. den Schlussabschnitt in Beispiel 1) nach jeder Solostrophe, wie ein Refrain³⁰. Außerdem hat Albrici auch eine Vielfalt von Satztechniken benutzt. Man findet Konzerte, die in der Tradition des früheren geistlichen Konzerts von kontrapunktischen Satz dominiert sind, während andere Stücke, *Ave Jesu Christe* eingeschlossen, ein weitgehend homophonisches Gefüge zeigen.

Wie die anderen italienischen Komponisten ihrer Zeit bevorzugten Albrici und Peranda die Solostimme in ihren Kompositionen, insbesondere von Kastraten. Beide schoben in die Mehrheit ihrer Werke Soloarien ein, deren Stil sehr dem italienischer Opernarien ähnelt. Auch Schütz und seine Zeitgenossen wie Schein und Scheidt haben solistische geistliche Konzerte komponiert, aber ohne Arien. Es sind diese Arien, die die Werke Albricis und Perandas von den Kompositionen ihrer deutschen Kollegen am stärksten unterscheiden. Man kann sich leicht vorstellen, dass die Zuhörer in der Schlosskapelle nach der Übernahme der Hofgottesdienste durch Albrici und die anderen Italiener einen scharfen stilistischen Bruch bemerkt haben müssen. Und auch derjenige, der den Gottesdienst sowohl in der Schlosskapelle als auch in der Kreuzkirche besucht hätte, würde einen stilistischen Unterschied bemerkt haben. Zu dieser Zeit führte der Kreuzchor normalerweise deutsche Spruchvertonungen auf, bevorzugt von Schütz, Schein, Scheidt, Hammerschmidt, Lohr, Demantius und anderen städtischen Komponisten³¹. Stil und Sprache geistlicher Musik, die in derselben Stadt von zwei musikalischen Institutionen aufgeführt wurde, unterschieden sich deutlich voneinander.

Albricis *Ave Jesu Christe* wie Perandas *O Jesu mi dulcissime* lassen ein weiteres wichtiges Phänomen erkennen, das man im Luthertum des 17. Jahrhunderts beobachtet: eine neue Bevorzugung

30 Solche Refrains findet man häufig in den römischen Motetten dieser Zeit.

31 Siehe Held (wie Anm. 3).

Beispiel 1: Vincenzo Albrici, *Ave Jesu Christe*, Anfangskonzert, T. 28–50

Violino 1

Violino 2

Fagotto

Soprano 1

Soprano 2

Basso

Basso Continuo

28

A - ve, a - ve, a - ve, a - ve Je - su

A - ve, a - ve, a - ve, a - ve Je - su

a - ve, a - ve Je - su

4 4 4 6

35

Chri - ste, Je - su Chri - ste Rex be - ne - di - cte,

Chri - ste, Je - su Chri - ste Rex be - ne - di - cte,

Chri - ste, Je - su Chri - ste Rex be - ne - di - cte,

6 6 6 7 8 4 6 6 6 7 8 4

44

Rex be - ne - di - - - cte, Rex be - ne - di - - cte.

Rex be - ne - di - - cte, Rex be - ne - di - - cte.

Rex be - ne - di - - cte, Rex be - ne - di - - cte.

7 6 7 6 5 4 3 6 5/4 6 5/4 3 [3]

andächtiger Texte, die auf Christus gerichtet sind. In der Mitte des 16. Jahrhunderts war unter den Evangelischen das Interesse an andächtiger Literatur mit Christus im Zentrum erheblich gestiegen. Dieses Interesse spiegelt sich in der Musik erst im frühen 17. Jahrhundert. Schütz war einer der ersten evangelischen Komponisten, der Vertonungen andächtiger Texte veröffentlicht hat, und zwar in seinen *Cantiones sacrae* von 1625 und den *Kleinen geistlichen Konzerten* von 1636 und 1639. Wenige Jahre später, in den vierziger und fünfziger Jahren, wuchs die Beliebtheit solcher Texte unter Lutheranern weiter, und dieser Trend setzte sich bis zum Ende des Jahrhunderts fort. Einige solcher Vertonungen im lutherischen Gottesdienst stammen von evangelischen Komponisten. Eine große Menge jedoch wurde von italienischen, also katholischen Musikern komponiert. Protestantische Verleger publizierten Sammlungen mit Werken von Monteverdi, Grandi, Rovetta, Sances und anderen, während Kompositionen von Italienern wie Albrici und Peranda, die an evangelischen Höfen tätig waren, meistens handschriftlich verbreitet wurden. Zieht man die vielen geistlichen Kompositionen katholischer Komponisten in Betracht, die im 17. Jahrhundert regelmäßig in evangelischen Kirchen erklangen, erkennt man, dass der Begriff „evangelische Kirchenmusik“ in einem sehr allgemeinen Sinn definiert werden muss, weil er stets Musik zweier verschiedener Konfessionen einschließt.

Obwohl Albrici und Peranda katholisch waren, haben beide den typisch evangelischen Schwerpunkt der christusbezogenen Andachtstexte aufgegriffen: Beide vertonten viele solcher Texte und führten sie in der Schlosskapelle regelmäßig auf. Es mag wohl sein, dass sie damit nicht nur einem allgemeinen Trend im Luthertum entgegenkamen, sondern auch einer persönlichen Neigung Johann Georgs selbst. Perandas Konzert *O Jesu mi dulcissime* ist eine solche „an-

dächtige“ Komposition, die dem Kurfürst sehr gefallen haben dürfte. Das Hofdiarium verzeichnet sechs Aufführungen dieses Konzerts zwischen 1665 und 1676³². Der Text, das Gebet eines Individuums zu Christus, entstammt dem umfangreichen Andachts-Hymnus *Jesu dulcis memoria*, der seit vielen Jahrhunderten dem heiligen Bernhard zugeordnet wird. Die strophische Dichtung dieser Texte hat man oft den Schriften solcher mittelalterlichen Mystiker entnommen.

O Jesu mi dulcissime,
 spes suspirantis animae,
 te quaerunt piaae lacrimae,
 te clamor mentis intimae.
 Jesu, decus angelicum,
 in aure dulce canticum,
 in ore mel purificum,
 in corde nectar caelicum.
 Quod cunque loco fuero,
 mecum Jesu desidero:
 quod laetus cum invenero,
 quam felix, cum tenuero.
 Mane nobiscum, Domine,
 et non illumine lumine,
 pulsa mentis caligine,
 corda reple dulcedine.

Ach mein süßester Jesus,
 Hoffnung der seufzenden Seele,
 meine frommen Tränen
 und der Ruf meiner innersten Seele suchen Dich.
 Jesus, Zier der Engel,
 ein süßes Lied im Ohr,
 reinigender Honig im Mund,
 himmlischer Nektar im Herzen.
 Überall wo ich bin,
 verlange ich Jesus mit mir:
 wie froh [werde ich sein], wenn ich ihn finden werde,
 wie glücklich, wenn ich ihn an mich halten kann.
 Bleib' bei uns, Herr,
 mit Licht so fern von der Finsternis
 vertreibe die Dunkelheit des Sinnes
 [und] erfülle unsere Herzen mit Süßigkeit.

Die Musik zeigt deutlich Perandas Begabung, solche intensiven Texte in eine affektgeladene Tonsprache umzusetzen (s. Beispiel 2). Um die affektive Kraft des Anfangskonzerts in die Aria zu übertragen, lässt er die Solostrophen von Streichern begleiten, was für ihn ungewöhnlich ist (normalerweise kommt hier wie bei Albrici nur der Basso continuo zum Einsatz). Die ganze Strophe ist von absteigenden expressiven Vokallinien charakterisiert, die die tiefe Demut des Redners in der Gegenwart Christi andeuten. Peranda beginnt mit einem abfallenden, leicht chromatisierten Tetrachord und reichert die oft syllabische Deklamation mit Seufzer-Figuren an, die das Verlangen des Redners nach Christi sinnbildlich darstellen. In der Dichtung schreitet die Beschreibung der Merkmale Christi der höchsten Innigkeit (vom Ohr über den Mund in das Herz) entgegen. Peranda verwirklicht diesen Fortgang musikalisch, zuerst mit einer Vertonung der vierten Zeile der 2. Strophe („in corde nectar caelicum“), gestützt von einer kräftigen Modulation zur Dominante, und dann mit einer harmonisch schmerzlichen Fortschreitung zur Tonika in der Wiederholung der Linie³³.

32 1665: Hauptgottesdienste am 7. Sonntag nach Trinitatis (SLUB Q 241) und 3. Weihnachtstag (SLUB Q 243; Besetzung im Hofdiarium: „5. Viol: 2 Soprani e 1 Alto“)

1666: Vespertagesdienst am 20. Sonntag nach Trinitatis (SLUB Q 243; Besetzung im Hofdiarium: „â 6. 2 Sop: 1 Alt: 2 Violini et 1 Viola da gamba“)

1667: Vespertagesdienst am 3. Ostertag und Hauptgottesdienst am Fest Mariae Magdalene (22. Juli) (SLUB Q 245);

1676: Vespertagesdienst am 2. Ostertag (SLUB Q 260).

33 Die Harmonik in T. 79 war offenbar so merkwürdig, dass entweder Peranda selbst oder ein späterer Kopist sich verpflichtet fühlte, die Akkorde in der Continuo-Stimme auszuschreiben.

Beispiel 2: Giuseppe Peranda, *O Jesu mi dulcissime*, Aria für Sopran 1, T. 70–83

70

Violetta / V. 1

Violetta / V. 2

Vdg 1

Vdg 2

Violone

Soprano 1

Je - su, de - cus an - ge - li - cum, in au - re dul - ce - can - ti - cum, in o - re - mel pu - ri - fi -

Basso continuo

76

cum, in cor - de nec - tar cae - li - cum, in cor - de - nec - tar cae - li - cum.

5. Die Hofkapelle auf Reisen in Sachsen

Wir kehren nun zu unserem Vergleich höfischer und städtischer Musikorganisation zurück. Ein weiterer Unterschied betrifft die von den Hofmusikern genossenen Vergünstigungen, zum Beispiel die Reismöglichkeiten. Anders als heute hatten die Lateinschulchöre des 17. Jahrhunderts keine Möglichkeiten, Chorfahrten zu unternehmen; ihre Pflichten galten ausschließlich der städtischen Kirche bzw. den Kirchen, mit denen sie eng verbunden waren. Dort sangen sie das ganze Jahr hindurch. Ein Hofmusiker dagegen konnte oder musste häufiger mit dem Herrscher auf Reisen gehen, zum Beispiel wenn man einen anderen Hof besuchte oder auf Inspektionsreisen durch dessen Staatsgebiet kam. In den Sommer- und Herbstmonaten pflegte Kurfürst Johann Georg II. solche Rundfahrten durch seine sächsischen Provinzen zu unternehmen. Man mag solche Reisen als Urlaub betrachten, weil er sich dabei immer Zeit für die Jagd und andere Freizeitaktivitäten nahm. Ein vielköpfiges Gefolge begleitete ihn, darunter oft Mitglieder der Hofkapelle. Die Hofdiarien dokumentieren die Reisen des Kurfürsten in viele sächsische Städte und sie zeigen auch, dass er immer dann den Gottesdienst in der jeweiligen Stadtkirche besuchte, wenn eine Schlosskapelle in der örtlichen kurfürstlichen Residenz fehlte. Bei allen diesen Auftritten leiteten entweder Albrici oder Peranda die gottesdienstliche Musik.

Am 29. September 1661 wurde zum Beispiel in der Schlosskirche zu Torgau „das *Michael Fest solemniter celebrirret*, Vor- und Nach Mittags gepredigt, worbey die *Music* aufwartete, welche der Capellmeister *Vincenz Albrici* dirigitte“³⁴. Einige Wochen später, während des Besuchs Johann Georgs in Wurzen, „höreten Sr. Churf. Durchl. in der Stifftskirchen Predigt, worbey die Churf. *Musica* auffwartete“³⁵. 1664 weilten die Hofmusiker von August bis Oktober die meiste Zeit mit Johann Georg im westlichen Sachsen auf der Jagd. In Waldheim musizierten sie in der Schloßkapelle, aber in Chemnitz am 28. August „wurde der Gottesdienst halbweg 8. Uhr in der Stadt Kirche gehalten, [...] darbey die Churfürstl. *Musica* auffwartete“³⁶. Während seiner Besuche in Schneeberg 1665 ließ der Kurfürst die Musik von seiner Hofkapelle aufführen, so dass der Stadtkantor und seine Knaben für einen Zeitraum von mehreren Wochen von ihren musikalischen Pflichten freigestellt wurden. Am Fest der Maria Magdalena (22. Juli) zum Beispiel³⁷

begabe [] sich sämbtle. Chur- und Fürstl. Herrschafft in die Stadtkirchen, und hörete also Predigt, welche dero mitlere Hoff Prediger Valentin Herrbrandt verrichtete, und die Churfl Music, welche in dero kirchen aufwartete, den Cappellmeister Joseph Peranda dirigitte.

34 SHStA Loc. 12026, Bl. 105^r. Die Schlosskirche in Torgau liegt fast an der Mauer von Schloss Hartenfels, der kurfürstlichen Residenz in Torgau. Den Hofdiarien zufolge musizierten während des Aufenthalts Johann Georgs in der Stadt die Stadtmusiker manchmal im Gottesdienst, z. B. am 29. September 1665: „Freÿtagk den 29. September, wurde das St. Michael Fest celebrirret, und verrichtete die Predigt der Superintendent Dr: Himmel, die Music aber die Cantoreÿ und Stadtpfeiffer“ (SLUB K 80, Bl. 106^v).

35 SHStA Loc. 12026, Bl. 107^v. Hier weist der Ausdruck „Churfürstliche Musica“ auf die Hofkapelle hin.

36 SHStA Loc. 12026, Bl. 409^r–420^r, Einträge für den 21. bis 28. August 1664.

37 SLUB K 80, Bl. 90^r.

Die Nachricht dieses Chronisten klingt sehr sachlich – vielleicht interessierte er sich nicht für Musik. Ein anderer Chronist zeigte dagegen weitaus mehr Begeisterung und schrieb³⁸:

dahero die sämptliche anwesende Chur- und Fürstl. Gnädigste Heerschaftt früh in die Stadt-Kirchen gefahren, allda eine schöne *Musica* von Italiänern und Teütschen Musicanten gehalten worden.

Die Hofmusiker führten unter der Leitung Perandas in der Schneeberger Stadtkirche fast jeden Sonn- und Aposteltag zwischen dem 22. Juli und dem 24. August die Kirchenmusik auf; danach sind sie nach Dresden zurückgekehrt³⁹. 1666 verbrachten die Hofmusiker die Zeit vom späten Mai bis zum frühen Juli mit Johann Georg in Torgau und Moritzburg. In Torgau musizierten sie während des dreitägigen Pfingstfests in der Schlosskapelle, und zwar zahlreiche geistliche Konzerte und Vertonungen von Mess-Sätzen von Peranda, oft „mit Trompeten und Paucken“⁴⁰. Im August 1667 reiste die Hofkapelle nach Freiberg, wo sie sich dem Gefolge des Kurfürsten anschloss und in den Gottesdiensten der Schlosskapelle musizierte⁴¹. 1678 schließlich hielten sie sich von Mitte Juli bis Mitte September in Freiberg und Schneeberg im Gefolge des Kurfürsten auf⁴². In Freiberg wurde am 8. Sonntag nach Trinitatis⁴³

in der Schloß Capella der Gottesdienst gehalten, [...] und ward die Music vom Cantor bestellet, [...] umb 2. Uhr ward von denen Churfürstl: Musicis eine Musicalische Vesper gehalten, worbey der Capellmeister *Vincenzo Albrici* dirigitte.

In der folgenden Woche zog das kurfürstliche Gefolge nach Schneeberg weiter. Dort fuhr am 9. Sonntag nach Trinitatis⁴⁴

Sr. Churfürstl. Durchl: in der Stadt Kirche, [...] und ward die Music von der Churfürstl. Capelle bestellet, welche der Capellmeister *Vincenzo Albrici* dirigitte.

Wenn die Musiker des Kurfürsten in solche Stadtkirchen auftraten, hörten die Einwohner, vermutlich zum erstenmal, Kastraten in Kompositionen wie *Ave Jesu Christe* und *O Jesu mi dulcissime*. Leider wissen wir nichts über den Eindruck, den diese außergewöhnlichen Stimmen auf diese Zuhörer gemacht haben.

38 SHStA OHMA O IV Nr. 16, Eintrag für 22. Juli.

39 SLUB K 80, Bl. 90^v–102^v.

40 SLUB Q 243, Einträge für den 2. bis 5. Juni 1666. Im Vespertagesdienst am Pfingstmontag erklangen zwei noch erhaltene geistliche Konzerte von Peranda, *Ad cantus, ad sonos* und *Si Dominus mecum*. Der Hofdiarist hat auch die Besetzung notiert: „Ad cantus, ad sonos. à 3. 2 Soprani et Tenore. J. P.“; „Concert: Si Dominus mecum à 7. 1 Sop: 1 Alt: 1 Ten: 1 Basso et 3 Instr: J. P.“ (SLUB Q 243, Eintrag für den 4. Juni 1666). Die drei Instrumente in *Si Dominus mecum* waren wahrscheinlich zwei Geigen und ein Dulzian. Spartierungen beider Kompositionen findet man in: Mary E. Frandsen, *The Sacred Concerto in Dresden, ca. 1660–1680*, Ph. D. University of Rochester 1997, Bd. III, S. 476–499 u. 738–750. *Si Dominus mecum* wird auch in einem im Erscheinen begriffenen Band der *Denkmäler mitteldeutscher Barockmusik* (hrsg. von der Verfasserin) enthalten sein.

41 SHStA Loc. 8681 no. 7, Bl. 26^v–29^v.

42 SHStA Loc. 8682 Nr. 12, Bl. 76^v–118^v.

43 SHStA Loc. 8682 Nr. 12, Eintrag für den 21. Juli 1678. Dieser Kantor war nicht der Hofkantor, sondern der Stadtkantor von Freiberg.

44 SHStA Loc. 8682 Nr. 12, Bl. 82^v.

Es ist jedoch bemerkenswert, dass die kurfürstlichen Musiker niemals die Thomaner und Stadtpfeifer in Leipzig verdrängten. Während der Besuche Johann Georgs in der Pleiße- stadt beschränkte man, wie die Hofdiarien berichten, die Auftritte der Hofmusiker auf Darbietungen von Tafelmusik. Während der Rundfahrt des Kurfürsten 1661 zum Beispiel leitete Albrici die Hofkapelle im Gottesdienst in der Schlosskirche zu Torgau und in der Stiftskirche zu Wurzen, aber in Leipzig hat er nur der Tafelmusik in der Festung Pleißenburg vorgestanden⁴⁵. Und als der Kurfürst im Sommer 1666 den Gottesdienst in der Nikolaikirche besucht hat, hielt der Hofschreiber fest: „die *Musica*, wie auch folgens verrichtete die Cantorey bey der Stadt“⁴⁶.

*

Durch seine Patronage italienischer Musiker und seine unbestreitbare Neigung zum italienischen zeitgenössischen Stil eröffnete Johann Georg II. ein neues musikalisches Zeitalter in Dresden. Er veränderte die „Klang-Landschaft“ der Schlosskapelle dauerhaft, die zuvor viele Jahre hindurch durch die Musik Schützens gekennzeichnet war. Es mag sonderbar erscheinen, dass die von Johann Georg betretene musikalische Bahn von der seines Vaters, des Patrons Heinrich Schütz', so merklich abgewichen ist. Aber die italienische Neigung des Jüngeren sollte uns nicht überraschen, war es doch höchstwahrscheinlich Schütz selbst, der dem jungen Prinz die Liebe zu italienischer Musik eingeprägt hatte. Dies offenbart die Widmungsvorrede Schützens zum ersten Teil seiner *Symphoniae Sacrae* von 1629, veröffentlicht im Venedig Claudio Monteverdis – d. h. im Zentrum der damaligen musikalischen Welt – und gewidmet dem sechzehnjährigen Kurprinzen. Schützens Vorrede verrät zugleich, dass der junge Prinz schon einen beachtlichen musikalischen Geschmack gehabt haben muss. Deshalb hält es Schütz für nötig, ihm „besonders einiges darzulegen, was in unseren Studien nicht alltäglich ist, und was sich sehr gut trifft“⁴⁷. Im Hinblick darauf sollten wir vielleicht die Pflege italienischer Musik durch Johann Georg als dessen fortwährendes Bestreben betrachten, das „nicht Alltägliche“ musikalisch zu erfahren. Ob nun von Schütz inspiriert oder nicht, das lebenslange „italienische Projekt“ Johann Georgs II. hatte wichtige Folgen für die geistliche Musik nicht nur am Dresdner Hof, sondern in ganz Sachsen.

45 SHStA Loc. 12026, Bl. 105^r–107^v.

46 SLUB Q 243, Eintrag für den 8. Juli 1666. Die Gottesdienstordnung für diesen Sonntag verzeichnet zwei Kompositionen mit deutschen Texten, die vor und nach der Predigt aufgeführt worden sind: ein geistliches Konzert für zehn Stimmen, *Herr wer wird wohnen*, und eine *Motetta Aus der tiefen ruff ich Herr*. Der Komponist beider Werke ist unbekannt, vielleicht war es Sebastian Knüpfer. In dem von Arnold Schering zusammengestellten Knüpfer-Werkverzeichnis findet man den Titel *Aus der Tiefen* allerdings nicht; siehe A. Schering (Hrsg.), *Sebastian Knüpfer, Johann Schelle, und Johann Kubnau, Ausgewählte Kirchenkantaten*, Leipzig 1918 (= DDT 58–59), Bd. 1, S. XX–XXI. Aber eine Vertonung von *Herr, wer wird wohnen* für Sopran, Alt, Bass, 2 Zinken, 3 Bratschen und Continuo ist in der Sammlung Bokemeyer (wie Anm. 29, Mus. Ms. 11780, Nr. 11) zu finden; siehe Harald Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer*, Kassel u. a. 1970, S. 117. Vermutlich dieselbe Komposition mit neun Stimmen (Sopran, Alt, Bass, 2 Zinken oder Geigen, 4 Gamben und Continuo) findet man im Lüneburgischen Inventar; siehe Seiffert (wie Anm. 23), S. 608.

47 Heinrich Schütz, *Symphoniae Sacrae* I, hrsg. von Siegfried Schmalzriedt, Stuttgart 1997 (= SSA 7), S. xxix.