Tassilo Erhardt (Hg.)

Sakralmusik im Habsburgerreich 1570–1770

Verlag der
Österreichischen Akademie
der Wissenschaften
ÖAW



Sakralmusik im Habsburgerreich 1570–1770

Herausgegeben von Tassilo Erhardt

ÖSTERREICHISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
PHILOSOPHISCH-HISTORISCHE KLASSE
SITZUNGSBERICHTE, 824. BAND

VERÖFFENTLICHUNGEN DER KOMMISSION FÜR MUSIKFORSCHUNG

HERAUSGEGEBEN VON GERNOT GRUBER

HEFT 29

Verlag der
Österreichischen Akademie
der Wissenschaften

Wien 2013

ÖSTERREICHISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
PHILOSOPHISCH-HISTORISCHE KLASSE
SITZUNGSBERICHTE, 824. BAND

SAKRALMUSIK IM HABSBURGERREICH 1570–1770

HERAUSGEGEBEN VON TASSILO ERHARDT

Verlag der
Österreichischen Akademie
der Wissenschaften

Wien 2013

Vorgelegt von w. M. Gernot Gruber
in der Sitzung am 1. Oktober 2010

Gedruckt mit der Unterstützung der Nederlandse
Organisatie voor Wetenschappelijk Onderzoek (NWO)

Die verwendete Papiersorte ist aus chlorfrei gebleichtem Zellstoff hergestellt,
frei von säurebildenden Bestandteilen und alterungsbeständig.

Alle Rechte vorbehalten

ISBN-978-3-7001-6946-8

Copyright © 2013 by
Österreichische Akademie der Wissenschaften
Wien

Satz: Maria Scherrer, Wien
Druck: Prime Rate kft., Budapest

http://hw.oeaw.ac.at/6946-8
http://verlag.oeaw.ac.at

Printed and bound in the EU

Inhalt

Harry White (Dublin), *Johann Joseph Fux and the Musical Discourse of Servitude* 11

Thomas Hochradner (Salzburg), *Unbestimmbar, zweifelhaft, fehlzugeschrieben. Das Komponistenprofil von Johann Joseph Fux am Rande der Überlieferung* 25

Mattias Lundberg (Uppsala), *What is Really Old in the Stile Antico of Johann Joseph Fux?* 41

Albert Clement (Middelburg), *Gradus ad Lipsias: Zum Fux-Verständnis in Bachs Kreisen* 53

Erick Arenas (Stanford), *Evaluating the Eighteenth-Century Legacy of the Fuxian Liturgical Style: The Solemn Idiom and Michael Haydn* 69

Andrew H. Weaver (Washington), *Representing the Emperor in Sound: Sacred Music as Public Image for Ferdinand III at the End of the Thirty Years' War* 77

Jen-yen Chen (Taipei), *The 'Virtue' Mass in Early Eighteenth-Century Austria: Beyond the Viennese Imperial Court* 95

Erika Honisch (Chicago), *Pro laudatissima domo Austriaca: Music and Eucharistic Devotion at the Prague Court of Rudolf II (1576–1612)* 109

Herbert Seifert (Wien), *Miserere mei Deus. Eine große Komposition des Kaisers, aber welches?* 129

Tassilo Erhardt (Middelburg), *A Longevous Cycle of Introits from the Viennese Court* 147

Marko Deisinger (Wien), *Giuseppe Tricarico als Kapellmeister und Komponist sakraler Musik am Hof der Habsburger in Wien 1657–1662. Sepolcri, Kirchenmusik und Aufführungen von Oratorien im Auftrag der Kaiserin Eleonora II* 169

Johannes Prominczel (Wien), *Quellen zu Marc' Antonio Zianis Kirchenmusik: Ein Überblick* 191

Alison Dunlop (Dublin), *Caveat lector! Sacred Music Ascribed to Gottlieb Muffat (1690–1770)* 201

Guido Erdmann (Wien), *Der Hofviolinist Filippo Salviati (1706–1766) und seine Beiträge zur Wiener Gradualsonate* 217

Janet K. Page (Memphis), *Music ‘at the Holy Sepulchre’ in Viennese Female Convents in the Early Eighteenth Century* 231

Geraldine M. Rohling (Washington), *First Vespers of the Titular Feast of the Saint Cäciliabruderschaft in the Domkirche of Saint Stephan in 1726* 253

Robert Rawson (Canterbury), *Musical Contexts and the Habsburg Rehabilitation of Czech Saints* 265

Viktor Velek (Prag), *Die musikalische Wenzelstradition in den Jahren 1619–1740* 277

Jana Spáčilová (Brünn), *Kirchenmusik Wiener Komponisten in Mähren in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts* 285

Peter Holman (Leeds), *Instrumental Ensemble Music in Central European Churches: Questions of Function, Scoring, and Performance Practice* 301

Claudio Bacciagaluppi (Freiburg), *The Circulation of Sacred Music from Habsburg Naples (1707–1734)* 317

Stefanie Beghein (Antwerpen), *Church Music in Antwerp during the Siècle de Malheur (c.1650–1750): Repertoire and Contexts* 327

Register 339

Vorwort

Der 350. Geburtstag von Johann Joseph Fux gab im Jahr 2010 vielerorts Anlass zur Würdigung dieses Komponisten, der als Kapellmeister Kaiser Karls VI. zum Hauptexponenten des Reichs-, Imperial- oder Kaiserstils wurde. Dabei findet mit Fux und Karl VI. eine Ära ihren Abschluss, welche mit dem Regierungsantritt Ferdinands II. (1619) ihren Anfang nahm und, grob gesagt, die Epoche des Barock in Österreich umschließt. Die fünf Kaiser, deren Regierungszeiten in diese Zeitspanne fallen, gelten als die der Musik ergebensten Häupter des Hauses Habsburg. Bedenkt man etwa, dass Ferdinand III. in den Krisenjahren des Dreißigjährigen Krieges und bei leerer Staatskasse die Hofmusikapelle – anders als alle anderen Kostenposten – nicht reduzierte, sondern sogar noch ausbreitete, so bekommt man einen Eindruck des nicht nur rein ästhetischen Stellenwertes, welcher der Musik aus der Sicht der kaiserlichen Familie zukam. Das politische, kulturelle und religiöse Selbstverständnis der Dynastie entwickelte sich zu einer Gegebenheit, welche darzustellen das Hauptanliegen, ja die primäre Daseinsberechtigung aller mit ihr verbundenen Künste wurde.

Für die Musikwissenschaft ist diese 121 Jahre lang ununterbrochen währende musikalische Blütezeit mit ihrer sich geradezu aufdrängenden interdisziplinären Komponente eine Schatzgrube, aus welcher schon etliche hervorragende Studien gehoben wurden. Auch die Tagung *Sacred Music in the Habsburg Empire 1619–1740 and Its Contexts*, welche vom 5. bis 8. November 2009 an der Roosevelt Academy in Middelburg gehalten wurde, schöpfte aus dieser reichhaltigen Quelle. Die Tagung, deren Referate den Kern des vorliegenden Bandes bilden, widmete sich nicht ausschließlich dem Musikleben am Wiener Kaiserhof, sondern wählte bewusst eine weitere Perspektive, welche sowohl den zeitlichen Rahmen von 1619 bis 1740 als auch das Territorium des Habsburgerreichs als eine geschlossene kulturelle Einheit betrachtet.

Sechs Studien zu Fux bilden den Ausgangspunkt des Bandes. Durch eine dialektische Gegenüberstellung von Fux und Bach, Wien und Leipzig sowie Gehorsam und Autonomie demonstriert Harry Whites Aufsatz das Konzept der *Musical Servitude* als einen Schlüssel zum Verständnis nicht nur des Fuxschen Oeuvres, sondern insgesamt zur Stellung der Musik im Dienst des Reichs.

Dass die Fux-Forschung ihr Thema noch lange nicht erschöpft hat, zeigt eines ihrer Hauptanliegen, die grundlegende Neufassung des Fux-Werkever-

zeichnisses, welche seit 1991 im Entstehen begriffen ist. Thomas Hochradner gibt hierzu einen Zwischenbericht unter besonderer Beachtung der zweifelhaften Sakralwerke am Rande der Überlieferung.

Der nachhaltige Ruhm des Komponisten beruht jedoch weniger auf seinen Werken, als mehr auf der breiten Rezeption seines Kompositionstraktats *Gradus ad Parnassum*, welcher ihn landläufig zur Galionsfigur des sogenannten ‚Palestrinastils' werden ließ. Mattias Lundbergs Analyse erweist jedoch die Kompositionsweise Palestrinas und seiner römischen Zeitgenossen als nur einen von vielen, sowohl früheren als auch späteren, Einflüssen, welche den Wiener stile antico zu einem eklektischen Stil *sui generis* werden ließen. Albert Clement wendet sich der Rezeption des *Gradus* in den Kreisen Johann Sebastian Bachs zu, wo dieser nachweislich geschätzt wurde und einigen Einfluss ausübte. Erick Arenas zeigt schließlich am Beispiel Michael Haydns wie das solemne Idiom des Imperialstils noch in den letzten Zügen des Heiligen Römischen Reichs die Frömmigkeit und das Habsburger Selbstverständnis der vergangenen Blütejahre zelebrierte.

Die drei folgenden Beiträge beschäftigen sich dem innigen Verhältnis von sakraler Musik und den ihr zugrundeliegenden politisch-religiösen Auffassungen. In seiner Interpretation von Giovanni Felice Sances' Motette *Audi Domine* zeigt Andrew Weaver wie Ferdinand III. in den Krisenjahren des Dreißigjährigen Krieges sein öffentliches Bild von dem eines siegreichen Kriegers in jenes eines beschützenden Vaters umformte. Jen-Yen Chen betrachtet den in den Messkompositionen von Fux und Caldara stark vertretenen Typus der ‚Tugend-Messe' im Licht der Überzeugung, dass die Kultivierung von Tugenden, allen voran der Frömmigkeit, die Grundlage der göttlich verliehenen Herrschaft des Hauses Habsburg formte. Wie gerade eucharistische Frömmigkeit als Markenzeichen imperialer Spiritualität in das Bild des Kaisers projiziert wurde, zeigt Erika Honisch am Beispiel Rudolfs II. und der Motetten Philipp de Montes.

Eine Gruppe von acht Aufsätzen widmet sich dem Wiener Musikleben. Herbert Seifert untersucht die Zuschreibung des *Miserere* an Karl VI. aus handschriftenkundlicher und stilistischer Perspektive; der Beitrag des Herausgebers untersucht einen Introitenzyklus von Antonio Bertali und Giovanni Felice Sances, welcher bis zum Ende des 18. Jahrhunderts große Popularität genoss. Vier der Studien wenden sich dem Schaffen wenig beachteter Wiener Hofmusiker zu: Johannes Prominczel gibt einen quellenkundlichen Überblick über das Sakralwerk Marc' Antonio Zianis; Marko Deisinger beschreibt die wenigen, doch fruchtbaren Wiener Jahre Giuseppe Tricaricos, vor allem in Hinblick auf seine Sepolcri und die unter seine Leitung aufgeführten Oratorien römischer Provenienz; Alison Dunlop unternimmt

eine quellenkritische Durchleuchtung der Gottlieb Muffat zugeschriebenen Kirchenkompositionen, und Guido Erdmann bietet eine stilkritische Würdigung der Gradualsonaten des Hofgeigers Filippo Salviati. Janet Page und Geraldine Rohling befassen sich mit zwei konkreten Aspekten des Wiener Musiklebens außerhalb des Kaiserhofes: Erstere untersucht das erstaunlich reichhaltige Repertoire der Sepolcri aus Wiener Nonnenkonventen, letztere die im Stephansdom gehaltene Vesper zum Titularfest der Cäcilienbruderschaft für Hofmusiker und -komponisten im Jahr 1726.

Die kulturelle Einheit des Habsburgerreichs erhellt aus den sechs Aufsätzen über Sakralmusik an den Grenzen des Reichs, welche den vorliegenden Band abschließen: Robert Rawson und Viktor Velek erörtern musikalische Traditionen tschechischer Heiligenverehrung; der Beitrag von Jana Spáčilová bietet eine systematische Erörterung der Verbreitung Wiener Sakralmusik in mährischen Sammlungen; Peter Holman bespricht Aspekte instrumentaler Kirchenmusik in zentraleuropäischen Kirchen unter besonderer Berücksichtigung der Sammlung zu Kremsier; Claudio Bacciagaluppis Aufsatz untersucht die musikalische Infrastruktur des Reiches in Hinblick auf die Verbreitung neapolitanischen Repertoires, und Stefanie Beghein erörtert zuletzt den überraschenden Kontrast zwischen ökonomischem Niedergang und blühendem kirchenmusikalischen Leben im Antwerpen unter österreichischer Herrschaft.

Mein aufrichtiger Dank ergeht an erster Stelle an alle Kollegen, die durch ihre Beiträge am Gelingen dieses Bandes und der ihm zugrundeliegenden Tagung teilhaben. Besonders hervorzuheben sind hierbei Herbert Seifert, Steven Saunders und Robert Rawson für ihre kompetente Unterstützung bei der inhaltlichen Planung sowie Guido Erdmann für seine Rolle als Vermittler zur Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Nicht zuletzt sei auch der Roosevelt Academy und der Nederlandse Organisatie voor Wetenschappelijk Onderzoek (NWO) von Herzen gedankt, die durch Bereitstellung der materiellen Mittel das Unternehmen überhaupt erst ermöglichten.

Tassilo Erhardt
Middelburg, im Dezember 2010

Harry White

Johann Joseph Fux and the Musical Discourse of Servitude

Beyond the purview of specialised studies, and indeed of conference proceedings such as these, it is scarcely an exaggeration to remark that the music of Johann Joseph Fux, has, for the most part, remained a stranger to reception history. Insofar as Fux figures at all in the narrative of European art music, he does so as the author of the *Gradus ad Parnassum* (1725), a work whose long afterlife in musical pedagogy has concealed without much further comment the wider historical significance not only of Fux himself but of that vast enterprise of musical service, composition, and performance which characterised and radically shaped the cultural, political and religious life of Vienna during the first half of the eighteenth century. Of course I do not for a moment deny the scholarly transmission of Fux's musical works in this judgement: these proceedings, for example, are an important and welcome manifestation of this abiding scholarship, but the truth remains implacably the case that history—including musical history—has drawn a veil over the Viennese Baroque.[1] This is despite the vigour of the Early Music industry, the meticulous retrieval of individual scholars (some of whom are represented in this publication, but all of whom belong to a veritable tradition of curatorial and bibliographical inquiry that reaches back to the catalogues and biographical studies of Ludwig von Köchel). It is also in spite of an almost insatiable appetite for companions, dictionaries, guides, and handbooks of every conceivable kind devoted to the history of eighteenth-century music. It is by no means an exceptional state of affairs to read in Richard Taruskin's monumental (and comparatively recent) history of western music, for example, a stupendously detailed account of early eighteenth-century music which nevertheless manages to eclipse the Viennese Baroque in its entirety, despite the self-evident magnitude and prominence of music at the imperial court during this period, to say nothing of the prominence of the Viennese court in the political regulation of Europe during the whole of the eighteenth cen-

[1] For an indication of the range and nature of this scholarship, see Ingrid Schubert, 'Bibliographie des Fux Schrifttums/A Fux Bibliography', in H. White (ed.), *Johann Joseph Fux and the Music of the Austro-Italian Baroque* (Aldershot, 1992), 262–319; Harry White, 'Fux, Johann Joseph', in *New Grove II* [with worklist by Thomas Hochradner].

tury.[2] Carl Dahlhaus (whose own magisterial engagement with the art music of Europe also eclipses the Viennese Baroque) once implied that it is very difficult to write a *history* of music that is also a history of *music*, and in that formulation he touched upon a problem which illuminates the characteristic condition of this neglect.[3]

Of course, Vienna does occasionally receive its due (if only in those collected volumes and surveys to which I have adverted here),[4] but I want to argue that the failure of intellectual assimilation (to say little of critical inquiry) with regard to music in Vienna stems in significant measure from a reception history which is shaped by considerations of the individual musical work at the expense of musical meaning on a wider scale, particularly in relation to cultural history. As Dahlhaus himself acknowledged, there is always a tension between our obligations to understand music as a cultural process and our aesthetic impulse to curate, edit, perform, and write about individual compositions. The scholarly transmission of music is one thing; the collective will to rehabilitate and to enjoy musical works is something else. Even where music history is governed by a fundamentally extra-musical idea (for example, the idea that the cultivation of Austro-German music stems from a collective will towards organic idealism), the musical work, the great work, will almost invariably prevail.[5] Music historians, even when they wish to impugn a tradition, rarely escape the impulse to dwell on a canon of individual and exemplary works. The result of this tendency is that a great deal of music, specifically with regard to its cultural and political meaning, tends to get left in the shade. If this happens on a sufficiently wide scale, our reception and understanding of music in any given historical period is, to say the least of it, diminished.

My own interest in the Viennese Baroque and in the music of Fux in particular, extends back almost thirty years, although my work as a musicologist within the past seventeen years has largely been concerned with the cultural history of music in Ireland. Nevertheless, my interest in Vienna

---

[2] See Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music* (New York, 2005). Although Johann Joseph Fux makes a fleeting appearance in Taruskin's narrative, there is no account of Vienna as a centre of musical engagement before the early classic period.

[3] See Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music* (Berkeley, California, 1989), 7.

[4] The recently published *Cambridge History of Eighteenth-Century Music*, edited by Simon Keefe (Cambridge, 2009) offers a promising assessment of Austrian Catholic church music by Jen-yen Chen.

[5] Thus an indictment of German idealism and a tendency nevertheless to focus on the individual musical work are both active and continuously present throughout Taruskin's *Oxford History of Western Music.*

during these seventeen years has abided, notwithstanding my time-consuming preoccupation with a very different mode of cultural history, so that I have long wanted to press home an idea I identified as long ago as 1997 in relation to Fux and Bach. It is the exposition of this idea which concerns me in this paper, an idea which I have formulated as 'the musical discourse of servitude'. I have provided here an outline[6]—a table of contents, really—of the book which I am now (at last) researching in fulfilment of this idea, which if it succeeds might address and even partially resolve the problem of reception history with which I have begun here. It is as well to be brave in writing cultural history (that much I know), and in any case—as I shall explain in a moment—I am already conscious of the fact that the idea itself is somehow in circulation, even if its reception among musicologists is as yet vestigial.[7]

My first inkling that there might be merit in identifying compositional practice in the Viennese Baroque as a musical discourse of servitude, that is to say, as a practice informed or illuminated by a cardinal principle or theory of culture, occurred to me when I wrote an essay (in 1997) in response to Lydia Goehr's seminal monograph entitled *The Imaginary Museum of Musical Works*.[8] It is hardly necessary for me to rehearse the ideas so brilliantly developed in Goehr's work in this context, except to remark that one of these ideas, apostrophised in the assertion that 'Bach did not intend to compose musical works,' struck me as a serious misreading, however much it contributed to Goehr's now widely accepted location of autonomy as a governing principle of musical practice after the French Revolution.[9] I argued instead that the late works of Bach not only affirmed beyond any reasonable doubt his own awareness of a work-based practice which vitally conferred autonomy upon compositions such as the Mass in B Minor, the Musical Offering and the Matthew Passion (to name three obvious instances), but that they also identified by contrast a normative practice which was otherwise, and which I described as the 'authority concept', a term derived from Goehr's 'work concept' and used in apposition with it. I then went on to argue that a composer like Fux, whose entire life's work was governed by principles

---

[6] See appendix I below.

[7] See, for example, Nicholas Cook, *The Schenker Project. Culture, Race and Music Theory in Fin-de-Siècle Vienna* (Oxford, 2007), 189, in which this idea of musical servitude in relation to Vienna is summarised from an unpublished lecture which I delivered in Munich in 2002.

[8] See Harry White, '"If It's Baroque, Don't Fix It": Reflections on Lydia Goehr's "Work-Concept" and the Historical Integrity of Musical Composition', *Acta Musicologica* 69 (1997), 94–104.

[9] See Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works* (Oxford, 1991), 8.

vested in such a concept of authority, nevertheless meditated—at least from time to time—on the self-standing authority of his own compositions.[10] Fux did this without violation to those related concepts of license, political authority, generic jurisdiction, and stylistic ordinance which controlled his musical imagination. It was not particularly novel or controversial of me to identify these concepts, but I was curious about the possibility of relating authority and autonomy so that these would remain answerable to compositional practice and the dissemination of music in eighteenth-century Europe, specifically in relation to Fux and Bach. In other words, I was in search of a theory of musical culture that would allow for some degree of continuity between authority and autonomy, rather than insist upon their irreconcilability. I was also in search of a continuity of musical practice between Vienna and Leipzig and between Fux and Bach. I discovered that this theory arose most easily (and persuasively) when it was grounded in musical practice rather than imposed from without. I also began to perceive that continuity between musical servitude and musical autonomy was a more likely (and more durable) perception of cultural meaning with regard to the High Baroque as a whole, rather than some violent disruption between these two.

This question of continuity between Fux and Bach would become vital (at least for me), but before I address it here, I need to acknowledge, however briefly, other ideas about music at the Habsburg court which led me to pursue the concept of musical servitude. Three books in particular appeared to prompt and then validate the general currency of this concept. The first was Robert Freeman, *Opera with Drama: Currents of Change in Italian Opera, 1675–1725* (Ann Arbor, Michigan, 1981); the second was Ivan Nagel, *Autonomy and Mercy, Reflections on Mozart's Operas* (Cambridge, Mass., 1991); and the third was Steven Saunders, *Cross, Sword and Lyre: Sacred Music at the Imperial Court of Ferdinand II of Habsburg, 1619–1637* (Oxford, 1995), which I read and reviewed in 1996.[11] In all three cases, but especially in Freeman and Saunders, I could detect what amounted to a general principle of servitude insofar as the production and performance of music at the Habsburg court were concerned. The impact of this principle, was, unsurprisingly, differently read in each case: for Freeman, the top-down structure of musical drama as a rigidly hierarchical mode of civil service produced a state of affairs in which 'musical drama would remain in a comatose condi-

[10] Fux does precisely this in the *Gradus ad Parnassum* (Vienna, 1725), when he adverts (in the character of the teacher, Aloysius) to certain of his own compositions as exemplars of technique, style, and expression in church music.

[11] *Music and Letters* 77/ 4 (November 1996), 601–603.

tion for decades'.[12] For Saunders, by contrast, sacred music in the early seventeenth century could be read as 'the eloquent embodiment of Ferdinand II's entire belief system',[13] a more positive reading, certainly, although one that did not attempt to eclipse the same subordination of musical discourse to political and religious propaganda. In both books, moreover—and here one might also enlist a more general knowledge of music at the imperial court which dates from the late nineteenth century—the corporate nature of Habsburg musical discourse, its public, social and (proverbially) imperial essence was an unmistakably fundamental consideration. No less fundamental was the intimacy between political and religious authority, a point to which I will return.

But it was Nagel's book, in which the whole culture of the Viennese Baroque is viewed, as it were, from the retrospective position of the Enlightenment, which finally persuaded me, when I read it again in relation to Goehr, that a concept of musical servitude might be sufficiently strong to characterise the nature of Habsburg baroque musical culture without distorting the specific quality of its genius. The suggestive quality of Nagel's insights, particularly with regard to what he terms 'the baroque cosmos of power', 'the chalice of innermost meaning', and 'the virtuoso of submissiveness' has without question licensed my own deliberations on how the music of Fux and his composer colleagues in Vienna might speak more clearly to our reception of the High Baroque than has hitherto been the case.[14] Such phrases, moreover, also prompted me to undertake the challenge of defining more narrowly the concept of a European musical imagination in the first half of the eighteenth century.

It is this question of musical imagination that returns me to the continuity which a discourse of musical servitude affords to Fux and Bach. A social

---

[12] Robert Freeman, *Opera without Drama: Currents of Change in Italian Opera, 1675 to 1725, and the Roles Played therein by Zeno, Caldara, and Others* (Ph.D. thesis, Univ. Princeton, 1967), 225. This is Freeman's drastic conclusion with respect to the impact of Apostolo Zeno in particular on the development of musical drama at the imperial court in Vienna.

[13] Steven Saunders, *Cross, Sword, and Lyre: Sacred Music at the Imperial Court of Ferdinand II of Habsburg (1619–1637)* (Oxford, 1995), 224.

[14] Ivan Nagel, *Autonomy and Mercy: Reflections on Mozart's Operas* (Cambridge, MA, 1991), 10, uses the first of these phrases to characterise the world-view to which Mozart returned (perforce) in his setting of *La Clemenza di Tito*, a libretto written in 1734 by Metastasio; 'the chalice of innermost meaning' (4) denotes for Nagel the value-system of a 'high culture' which restricts its repertory to masterpieces, and 'virtuoso of submissiveness' (9) is Nagel's description of the imperial poet in general (and Metastasio in particular).

theory of music, even when it is firmly grounded in historical awareness, will not last very long if it is contradicted at every turn by the music itself or if it stands aloof from any real engagement with the nature of musical discourse as this is manifested in a given period, and in my case in the period 1700–1750.

It is comparatively easy, I think, to adduce the servile condition of musical production as a norm in Europe during the High Baroque, given the plain evidence which the imperial music chapel in Vienna affords, with its corporate retinue of poets, composers, singers, instrumentalists, and stage designers, and its no less corporate approach to the transmission and preservation of musical works through the agency of its copyists and other personnel. It is likewise fair comment to advance the direct line of succession, as it were, from emperor, to *Musik-Oberdirektor*, to *Hofkapellmeister* in the production of this music, and to argue the central importance of music in the embodiment of an entire belief system, right down to specific considerations of genre, style, and musical content which, in Vienna at least, governed the nature of musical discourse in every conceivable respect. But if these considerations do amount to a discourse of servitude, we should expect to find copious evidence of this in the music itself. A hint of this discovery was intimated by Hellmut Federhofer when he observed many years ago that Italian innovations, once introduced into the imperial court, were tenaciously retained.[15] Indeed, one of the most prominent features of musical servitude which Vienna affords during the High Baroque is precisely grounded in the Court's approach to musical style, as when Leopold I radically reformed and repopulated the imperial music chapel between 1693 and 1700, with the result that a sea-change occurred in the kind of music it produced, after decades of conservatism.[16] Thereafter, however, the new dispensations of contemporary Italian practice would remain unchanged for almost 50 years. Something very similar, indeed, had happened with the appointment of Antonio Draghi to the court in 1658 (although he did not succeed as *Hofkapellmeister* until 1682). Rudolf Schnitzler has remarked that throughout the course of his lengthy career at court, Draghi showed little interest in stylistic development or innovation, particularly within the framework of his sacred dramatic works. Schnitzler significantly adds that this feature can be

---

[15] See Hellmut Federhofer, 'Austria', *New Grove*.

[16] The appointment in particular of younger composers to the imperial court, including Carlo Agostino Badia (1694), Giovanni Bononcini (1697), Johann Joseph Fux (1698), and Marc'Antonio Ziani (1700) in the closing years of Leopold's reign was the cause of this striking modernisation.

imputed to the Emperor's enduring preference for a musical status quo (at least until he replaced it with another one).[17]

But of course a status quo in musical terms is by no means unique to Vienna during the High Baroque. On the contrary, it is this very condition of generic and stylistic conservatism which allowed the production of so much music across Europe, even if we are more inclined today to diagnose regional variations and personal interventions in the matter of style (as in the case of Bach), rather than sacrifice the concept of an individual musical imagination to a social theory of musical production. I don't think we should make that sacrifice either, but I do think that the concept of a musical imagination gains in historical force when it is informed by considerations of discourse, especially when these considerations obtain so strongly in the very *raison d'être* of the music itself.

The music itself: in Vienna, certainly, the sheer magnitude and volume of musical production is so overwhelming that one might be forgiven for resigning the search for principles of musical discourse in favour of a more contained mode of musicological inquiry, such as the production of a *Gesamtausgabe* that preserves this magnitude intact.[18] I don't believe, in truth, that there is any inherent tension between such empirical enterprises and whatever value may attach to the kind of cultural history I am embarked upon, provided the differences between them are recognized, and, I might add, respected. But I do believe that in either case the music takes precedence, so that a monograph which seeks to understand the Viennese Baroque as a formative expression of generic and stylistic servitude specifically in relation to concepts of authority, autonomy, and imagination, requires a musically grounded dialectic (as between, for example, Fux and Bach, Vienna and Leipzig, authority and autonomy, servitude and imagination). In order to construct this dialectic, I have identified the domain of sacred music as one which allows me to survey the behaviour of generic, formal, and stylistic categories in Vienna in relation to Leipzig. It almost goes without

---

[17] See Rudolf Schnitzler and Herbert Seifert, 'Draghi, Antonio', *New Grove II*.

[18] The desirability of complete editions, which often take decades to conclude (as in the *Johann Joseph Fux Gesamtausgabe*, begun in 1959 and as yet unfinished) must be set against the apparent incapacity of such editions to stimulate a cultural history equal to the amount of music which these editions represent. In the case of Vienna, this contrast is especially striking. Nevertheless, we must contrast in turn the rich availability of the music in Fux's case (which his *Gesamtausgabe* allows) with the dearth of modern editions in respect of composers such as Antonio Caldara, Giuseppe Porsile and Francesco Bartolomeo Conti, to name three very important contemporaries of Fux at the imperial court.

saying (but I had better say so in any case), that many of these categories also obtain with central force in other domains of musical practice (so that the musical relationship between sacred and secular drama in Vienna, which is very intimate in any case, extends to a notable degree of intimacy between the Viennese oratorio and the Lutheran cantata, for example).

These preliminaries take me, at last, to the design of my argument which is outlined in the section headings provided in appendix I. There are seven of these in all, and each of them is intended to apostrophise (in one case rather cryptically) the stages of this investigation as it is intended to unfold. The first of them, 'The Apparatus of Reception: Reading the High Baroque' (appendix I, heading 1), designates the elaboration of a context for this argument which derives (albeit selectively) from reception history, and more particularly from a European reception history which has had a lot to say about Bach but very little about Fux. Appendix II below offers three characteristic examples of this reception history over a very long span of time.[19] The trajectory of these readings, which can be grasped by contrasting Charles Burney's conviction in 1789 that Bach would have been a much better composer had he sacrificed the 'unmeaning art and contrivance' of his music to popular taste with Tim Blanning's assertion in 2008 that 'No art for art's sake was to be found in the Karlskirche, or any other Baroque building for that matter. Nor was it to be found in the Church of St Thomas in Leipzig when Bach's St Matthew Passion was being performed,' rather graphically illustrates the motivations for a study such as this one.[20] Burney's Bach is an introverted obscurantist who could have been so much better if he had accommodated himself to public taste, and Blanning's Bach is not much more than a gifted servant of Lutheran orthodoxy. But in any case, what I would draw your attention to here is not so much Blanning's Bach, as Blanning's Fux. If ever I received a wake-up call to attend without further delay to this book, it was when I read Blanning's *The Triumph of Music* early in 2009. To discover Johann Joseph Fux in the same company as Robbie Williams and Leona Lewis (winner of the *X Factor* [a very popular British television talent contest] in 2006) was a strange surprise. To find them in the same *chapter*, where Fux is the musical agent—indeed, the slave, no less—of absolutism,

---

[19] It is perhaps necessary to add that Burney, Goehr, and Blanning here represent a much wider tradition of reception history in relation to early eighteenth-century music which collectively throws my own argument for a continuity of discourse between servitude and autonomy into sharp relief.

[20] See Charles Burney, A *General History of Music* (London, 1789), iv, 595 and Tim Blanning, *The Triumph of Music* (London, 2008), 122–172, at 123.

and Williams the musical embodiment of emancipation, the very triumph of popular culture, rather sharply suggested to me that the significance not only of Fux but of the Viennese High Baroque was long overdue for recognition in terms of early eighteenth-century musical discourse. Slaves and servants Fux and Bach may be, at least in the context of a cultural history such as Blanning's,[21] but in relation to each other, they give evidence of a vigorous and supremely well-defined musical practice that establishes a continuum between servitude and autonomy. That continuum is the preoccupation of the book outlined here.

The second section (see appendix I, heading 2) seeks to establish Vienna as the *locus classicus* for a discourse of musical servitude through the evidence which the records of the imperial music chapel so copiously afford. The strictly occasional nature of musical practice in Vienna, the adoption of a highly prescriptive relationship between generic categories and the requirements of the church service (to look no further than that), and the profoundly hierarchical nature of allocation, composition, and performance of music, produced a corporate style of musical discourse which is reflected in the pre-eminence of generic requirements and achieved forms through which this music was expressed. In pursuing the relationship between the tyranny and exactitude of formal prescription and the prestige of corporate expression which shaped musical practice in Vienna, a typology of servitude begins to emerge. One obvious (if neglected) example of this typology lies in the almost complete disappearance of Fux's autograph scores in the transmission of his music. Fux's music was meticulously preserved through the agency of court copies, deposited in the imperial library and retrieved again and again for subsequent performances. The corporate nature of this preservation and transmission is itself strongly suggestive of the subordination of individual style to the requirements of imperial and religious propaganda. The contrast with the transmission of Bach's music, in which autographs are the norm rather than the exception, could scarcely be stronger.[22] This typology of servitude finds its keenest expression in the construction of sacred musical drama, above all in the jurisdiction of the Da Capo aria, a formal

---

[21] Blanning's opening chapter begins with a section entitled 'The Musician as Slave and Servant' (*The Triumph of Music*, 7–16).

[22] This contrast in musical transmission, as between court copy and autograph, is one which vitally extends to the question of compositional voice in Vienna (and Leipzig). Jen-yen Chen's recent work on the 'virtue' masses of Fux and Caldara at the imperial court (q.v. Chen's contribution to these proceedings) encouragingly supports my own reading of musical servitude in relation to Fux's sacred-dramatic works, as below.

category which occupies a central place in this study (see appendix I, headings 3 and 4). When I borrow Ivan Nagel's term for the imperial court poet, 'The Virtuoso of Submissiveness,' to describe Fux's musical practice in the third section, I do so specifically in relation to this form. I once described the Da Capo aria as the black hole in the baroque musical universe, because its ubiquity as a musical consideration, and its extraordinarily far-reaching formal presence throughout the High Baroque both stand in inverse proportion to the very limited scholarly attention it has received. (There is a wider argument about the reception of the Da Capo in musicology which stands behind this study, but that is for another day).[23] As a form, the Da Capo inevitably involves us in literary as well as musical considerations (it is prescribed in the first instance by the court poet), but it also needs to be restored (as it is here) to the centre of musical gravity. There are two reasons for this: it is the principal conduit of vocal music in sacred drama in Vienna; it is also the principal solo vocal form with which Bach engages in his church cantatas (and elsewhere, of course). In the Da Capo aria lies, I think, strong evidence for the continuous nature of servitude in relation to autonomy, as the form travels outwards from the imperial centre, as it were, to the civic provinces. But in contrasting 'the Virtuoso of Submissiveness' (Fux) to the 'Virtuoso of Wilfulness' (Bach) through the agency of this central musical practice, I want to emphasise the 'Virtuoso' in either case, as well as the difference between them. Lawrence Dreyfuss has described Bach's musical practice as one which *intervenes* against the ideas of style which he receives, and there is little doubt that as a composer Bach's interventions in the *Urform* of the Da Capo are extremely wilful indeed.[24] But the converse is also true: if Fux invariably submits to the formal jurisdiction of the full Da Capo (and he does), this does not prevent him from exercising an expressive degree of autonomous practice within the form. My evidence for this lies fairly securely—if very selectively—in the *Sepolcro* oratorios which Fux wrote between 1716 and 1728. And in both cases (i.e. Fux and Bach), the abiding presence of the form as an exemplary structure controls the musical

---

[23] Insofar as the Da Capo aria *has* received attention, the work of scholars such as Norbert Dubowy, Stephen Crist, and Michael Talbot has proved vital to my own understanding of this pervasive and crucial form.

[24] See Laurence Dreyfuss, *Bach and the Patterns of Invention* (Cambridge, MA, 1996). Stephen Crist has observed that of 700 extant arias by Bach, only 170 adhere to the full-blown Da Capo repeat. See Crist, 'J. S. Bach and the Conventions of the Da Capo Aria, or How Original was Bach?', in Patrick F. Devine and Harry White (eds.), *The Maynooth International Musicological Conference 1995: Selected Proceedings, Part One* (Irish Musical Studies, 4) (Dublin, 1996), 71–85, at 73.

imagination and delimits it. This presence, too, supports the case for a continuity between servitude and autonomy. For Fux, the Da Capo is the terminus of musical authority: he invariably submits to its formal jurisdictions. For Bach, it is an *Urform*, a point of departure, and a springboard for his own musical imagination.

I will pass over the fifth heading in appendix I, *Barrabam*, almost in silence (it is good to hold something back). But I would remark that this Bachian reference is meant to connote a decisive moment of transition between servitude and autonomy which allows us to distinguish one from the other in a defining way.

The penultimate section, 'The Autonomy of B Minor: Fux, Bach, and the Mass Ordinary' (appendix I, heading 6) returns us to the question of genre. We have about 100 settings of the Mass ordinary by Fux (Thomas Hochradner will confirm or correct this number in his forthcoming catalogue, but not, I hope, to the extent that it disturbs my argument).[25] We have one setting by Bach.[26] We also have some 200 cantatas, of course, to say nothing of at least 100 lost works in this genre. The sheer number of works in any given genre is expressive of that genre's behaviour (locally and across time: witness the general law of diminishing numbers and extended forms which governs the symphony between 1760 and 1820, for example), but in the case of Fux and Bach the numerical contrast matters for a different reason. The generic behaviour of Fux's masses *in toto*—including (once again) their occasional status, their careful adherence to pre-ordained categories of style and scoring, and (for the most part) their expressly liturgical function—is almost (but not entirely) irrelevant to the compilation and composition of the Mass in B Minor. Indeed, the contrast between Fux and Bach in this regard is so striking and obvious that this contrast itself might be used graphically to indicate the difference between a musical discourse of servitude and of autonomy, to say nothing of the difference between 100 and 1. But the student of Fux's masses will also know that the symbolic and expressive autonomy of Bach's mass does not exist in some kind of mystical vacuum, but rather *that it achieves this autonomy precisely through the agency of compositional techniques which are already latent in Fux.* The extremity, and hence the autonomy, of Bach's musical imagination depends at every

[25] See Professor Hochradner's report on his forthcoming catalogue of the works of Johann Joseph Fux in this volume.

[26] I exclude here the four 'Lutheran' masses (settings of the Kyrie and Gloria), all of which are re-workings of cantata originals, as well as earlier versions of individual movements later combined in the Mass in B Minor.

turn on its acknowledgement of a musical discourse with which it so radically engages. When Bach exhausts a genre to breaking point—and he does this systematically in the later phases of his career—his various departures throw into sharp relief those musical practices which he leaves behind. Autonomy is a relative concept: without a corresponding servitude it doesn't count for much. But the scale, compositional accumulation, and even the *key* of B minor in Bach's single setting collectively speak to a musical discourse which is significantly distinct from the corporate practice which Fux (and his composer colleagues in Vienna) define.

My final section, with its Fuxian flourish (appendix I, heading 7), I will also leave without much comment, but I cannot close this brief overview without admitting that the challenge of constructing a theory of musical culture that holds Fux and Bach in apposition and establishes a continuum of servitude and autonomy without denigrating one or exaggerating the other is very much alive in my mind. Considerations of space prevent me here from exposing this challenge further. So let me close instead on a humorous note: with a Limerick that Reinhard Strohm composed for me impromptu when I first told him about this project over ten years ago:

There once was a scholar of Fux
Who had written some very good books.
Now he has an idea
Which we should not fear:
Let's just hope it's as good as it looks.

Amen to that.

Appendix I

The Musical Discourse of Servitude.
Fux, Bach, and the European Musical Imagination, 1700–1750

Outline

1. The Apparatus of Reception: Reading the High Baroque
2. The Tyranny of Genre and the Lustre of Servitude: Vienna
3. The Virtuoso of Submissiveness: Fux and the Da Capo Aria
4. The Virtuoso of Wilfulness: Bach and the Da Capo Aria
5. *Barrabam*
6. The Autonomy of B minor: Fux, Bach, and the Mass Ordinary
7. Steps to Parnassus: Authority, Autonomy, and the European Musical Imagination

Appendix II

Readings

1. If Sebastian Bach and his admirable son Emanuel, instead of being musical directors in commercial cities, had been fortunately employed to compose for the stage and public of great capitals, such as Naples, Paris, or London, and for performers of the first class, they would doubtless have simplified their style more to the level of their judges; the one would have sacrificed all unmeaning art and contrivance, and the other been less fantastical and *recherché*, and both, by writing in a style more popular, and generally intelligible and pleasing, would have extended their fame, and been indisputably the greatest musicians of the present century. (Charles Burney, A *General History of Music*, 1789)
2. Bach did not intend to compose musical works. (Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works*, 1991)
3. No art for art's sake was to be found in the Karlskirche, or any other Baroque building for that matter. Nor was it to be found in the Church of St Thomas in Leipzig when Bach's St Matthew Passion was being performed […]. In just three centuries we have gone from Fux's *Missa San Carlo* [sic] in the Karlskirche in Vienna to *Angels* [the name of Robbie Williams 'biggest hit to date'] at Knebworth. The religious terminology of these two musical illustrations is more than coincidence. Sticking with

> our earlier conclusion that music is the religion of the people, we can go further now and state that the stadiums and arenas used for rock concerts are the cathedrals of the modern age. (Tim Blanning, *The Triumph of Music*, 2008)

Thomas Hochradner

Unbestimmbar, zweifelhaft, fehlzugeschrieben. Das Komponistenprofil von Johann Joseph Fux am Rande der Überlieferung

Johann Joseph Fux wurde im Weiler Hirtenfeld in der Oststeiermark als Sohn eines Bauern geboren, vermutlich 1660 – das Geburtsjahr lässt sich aber aus der Angabe „alt 81 Jahre“ bei seinem Tod 1741 nur ungefähr erschließen. Seine erste musikalische Ausbildung erhielt er wahrscheinlich vom Schullehrer der nahen Ortschaft St. Marein, später bekam er einen Freiplatz am Ferdinandeum in Graz – einem Internat, in das auch mittellose Schüler aufgenommen wurden, wenn sie bei musikalischen Aufführungen mitwirkten. Parallel zur musikalischen Schulung besuchte Fux in Graz das Gymnasium, wechselte aber 1683 ins bayerische Ingolstadt, wohl um das in Graz nicht verfügbare Studium der Rechte zu beginnen, und vielleicht auch um dem geistlichen Stand zu entgehen. Es scheint, dass er die Ingolstädter Universität Ende 1688 ohne Abschluss verließ. Danach verliert sich seine Spur, bis er 1696 als Organist des renommierten Wiener Schottenstiftes wieder greifbar wird. Zwei Jahre danach wurde er von Kaiser Leopold I. als Hofkomponist in die Kaiserliche Hofmusikkapelle aufgenommen. Von da an führte ihn eine stetige Karriere zu Ernennungen als Kapellmeister am Gnadenbild Maria Pötsch im Wiener Stephansdom 1705, Vizekapellmeister der Kaiserlichen Hofmusikkapelle 1711, Erstem Kapellmeister an St. Stephan 1712 und schließlich Erstem Kapellmeister bei Hof 1715. In diesem Amt verblieb Fux bis zu seinem Tod am 13. Februar 1741, wobei er nach früheren Anfällen das letzte Jahrzehnt seines Lebens stark von Gicht heimgesucht war und daher nur mehr selten in der Öffentlichkeit aufgetreten sein dürfte. Auch scheint Fux nach 1730 kaum noch komponiert zu haben, sodass sein musikalisches Schaffen ganz in die Zeit des Hoch- und Spätbarocks angesiedelt werden kann.[1]

Obwohl Fux spätestens in den 1680er Jahren zu komponieren begonnen und vermutlich schon damals eine große Zahl von musikalischen Werken

[1] Zur Biographie von Fux vgl. Rudolf Flotzinger und Egon Wellesz, *Johann Joseph Fux. Musiker – Lehrer – Komponist für Kirche und Kaiser* (Graz, 1991).

geschaffen hat, sind aus der Zeit vor 1711 kaum Überlieferungen dazu erhalten. Quellenverluste infolge eines Geschmackswandels, der wohl bereits im Laufe des 18. Jahrhunderts zur ‚Entsorgung' barocker Kompositionen führte, sowie aufgrund von Bränden – die Notenschränke befanden sich ja meist unweit von Kerzen – brachten mit sich, dass für Fux seit den musikhistoriographischen Anfängen des 19. Jahrhunderts in der Regel eine Gleichschaltung seines Wirkens mit der Regierungszeit Karls VI. (1711–1740) vorgenommen wurde. Dies verfälscht das Bild. In Wirklichkeit war der Komponist vorwiegend zwischen 1690 und 1730 tätig, teils also, bevor er als Kaiserlicher Hofkapellmeister eine zentrale Stellung für die Musikgeschichte der ehemals habsburgischen Länder einnahm und den musikalischen ‚Imperialstil' ad personam verkörperte,[2] und jedenfalls bevor er durch seine Lehrwerke *Gradus ad Parnassum* und *Singfundament* die Mechanismen des Musikunterrichtes weit über die Grenzen der Monarchie hinaus lenkte.[3] Dass seine Kompositionen und Denkweise im wissenschaftlichen Schrifttum über lange Zeit als konservativ, trocken und pedantisch geschildert wurden,[4] resultiert mithin aus einer zeitlichen Fehleinschätzung, die zugleich häufig übersah, dass die habsburgische Musikpflege in der Neuzeit einen grundsätzlich konservativen Zug aufweist,[5] der auf Fux wie auf alle

---

[2] Friedrich Wilhelm Riedel, 'Der „Reichsstil" in der deutschen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts', in *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress, Kassel 1962*, hg. von Georg Reichert (Kassel, 1963), 34–36; ders., *Kirchenmusik am Hofe Karls VI. (1711–1740). Untersuchungen zum Verhältnis von Zeremoniell und musikalischem Stil im Barockzeitalter* (Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik, 1; München – Salzburg, 1977). Riedel folgt darin kunsthistorischen Überlegungen von Hans Sedlmayr, 'Die politische Bedeutung des deutschen Barocks (Der „Reichsstil")', in *Gesamtdeutsche Vergangenheit. Festschrift Heinrich Ritter von Srbik* (München, 1938), 126–140, ebenso in Hans Sedlmayr, *Epochen und Werke. Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte* (Wien und München, 1960), ii. 140–156.

[3] Wobei ja in der musiktheoretischen Ausbildung teils noch heute auf sein Stufenprinzip zurückgegriffen wird. Zur Rezeption der theoretischen Schriften von Fux vgl. Thomas Hochradner, 'Das musikpädagogische und musiktheoretische „Erbe" von Johann Joseph Fux', in *Artgenossen und andere Feinde. Musikwissenschaft für die Musikpädagogik?*, hg. von Peter Maria Krakauer (Forum Musik Wissenschaft, 4; Regensburg, 1997), 109–125.

[4] Die Tendenz einer Abwertung des ‚altmodischen' Fux setzt bereits mit seinem Zeitgenossen Johann Mattheson ein. Vgl. dazu Othmar Wessely, *Johann Joseph Fux und Johann Mattheson* (Jahresgabe der Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft, 6; Graz, 1965); ders., 'Johann Joseph Fux im Urteil der Umwelt und Nachwelt', *Österreichische Musikzeitschrift*, 25 (1970), 579–585; ders., *Johann Joseph Fux. Persönlichkeit – Umwelt – Nachwelt* (Jahresgabe der Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft, 10; Graz, 1979).

[5] Elisabeth Hilscher, *Mit Leier und Schwert. Die Habsburger und die Musik* (Graz – Wien – Köln, 2000), 122f.

Kapellmeister und Komponisten des kaiserlichen Hofes abfärbte, wenn auch in unterschiedlichem Grad. Die fachliche Einschätzung bedingte ihrerseits den Umgang mit Fux' Werk. Für Ausgaben in den *Denkmälern der Tonkunst in Österreich* wurde beispielsweise aus dem Oeuvre so ausgewählt, als sei Fux Exponent ganz bestimmter traditionsverhafteter Gattungen und Stile gewesen: Messen und Motetten im a-cappella-Satz, sowie Orchestersuiten.[6] Wesentliche Teile des Schaffens blieben damit weithin unzugänglich, der Umstand, dass nur ein Bruchteil der Fuxschen Kirchenmusik dem stile antico folgt, verborgen.

DAS WERKVERZEICHNIS-PROJEKT UND SEINE RELEVANZ

Es zählt mit zu den Aufgaben eines Werkverzeichnisses, unzutreffende Vorstellungen – umso mehr, wenn sie sich rezeptionsgeschichtlich verfestigt haben – zu justieren. Wie wichtig dieses Bestreben für die Musikgeschichte nicht nur Österreichs, sondern zumindest ganz Zentraleuropas ist, zeigt der Umstand auf, dass Fux' Wirken als Erster Hofkapellmeister des Wiener Kaiserhofes zur Zeit Kaiser Karls VI. in eine Phase dynastischer Konsolidierung des Hauses Habsburg mitsamt kultureller Selbstinszenierung fällt.[7] Denn mit dem Zurückdrängen der osmanischen Macht auf dem Balkan hatte das Kaisertum seinen Auftrag als Patronat des Christentums auch auf dem Schlachtfeld bestätigt und beanspruchte nun von daher die politische Führungsposition in Europa. Der französische Königshof, der die von Südosten ausgehende Bedrohung Wiens abwartend betrachtet und keinerlei Anstalten zu einer Hilfeleistung unternommen hatte, wurde aber keineswegs mit Ignoranz gestraft. Im Gegenteil, in den Schönen Künsten bemühte sich der Wiener Hof seine Vormachtstellung gerade dadurch zu unterstreichen, dass er Einflüsse der beiden darin führenden Nationen – Italiens und Frankreichs nämlich – unter seiner Haube verband.

---

[6] *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* 1: Messen, 1894; 2: Motetten, 1895; 19: Mehrfach besetzte Instrumentalwerke. Zwei Kirchensonaten und zwei Ouverturen, 1902; 47: Concentus musico-instrumentalis, 1916. Vgl. auch die Reihe *Meisterwerke deutscher Tonkunst. Erlesene Meisterwerke zum praktischen Gebrauch*, veröffentlicht bei Breitkopf & Härtel in Leipzig, worin zwei a-cappella-Messen (K 7, K 29) und ein Libera me (K 54) von Fux herausgegeben wurden.

[7] Elisabeth Hilscher nennt diese Zeitspanne, weil sie ein unzeitgemäßes Herrschaftsbild konservierte, eine „herrlich schillernde Seifenblase, die spätestens zum Zeitpunkt des Todes des Herrschers [Karl VI.] […] zerplatzen mußte"; siehe Hilscher, *Leier und Schwert*, 83. Zur Langlebigkeit der Inszenierungsmechanismen vgl. den Beitrag von Andrew H. Weaver im vorliegenden Band.

Doch blieb diese Phase hochrangiger künstlerischer Bedeutung wirkungsgeschichtlich relativ blass. Fux war – wie sich fünfzig Jahre später ankündigte – mit 1741 ein ungünstiges Sterbejahr beschieden, sodass seine Jubiläen stets im Schatten Wolfgang Amadé Mozarts standen. So war die Resonanz auch im 250. Todesjahr – 1991 – vergleichsweise gering. Immerhin fanden in Graz bzw. Hannover zwei Symposien zu Fux statt,[8] und Harry White gab, mit leichter Verzögerung, unter dem Titel *Johann Joseph Fux and the Music of the Austro-Italian Baroque* eine Anthologie heraus.[9] Im selben Jahr beantragte Wolfgang Suppan beim Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung in Österreich das Projekt *Neufassung des Fux-Köchelverzeichnisses*, das nach seiner Bewilligung an der Pannonischen Forschungsstelle Oberschützen ausgeführt wurde, ebenso das wiederum zweijährige Folgeprojekt (1994–1996).[10] Im Jahr 1996 war die Quellenerfassung – von damals unerreichbaren Überlieferungen abgesehen – vollständig abgeschlossen und konnte demnach ein erfolgreicher Abschlussbericht gestellt werden.[11]

Danach sollten die Arbeiten an der Ausarbeitung des Textes und des Notensatzes in Vorbereitung der Drucklegung beginnen. Aufgrund vielfacher und zeitaufwändiger Aufgaben an der Universität Mozarteum, an der ich 1993 eine Assistentenstelle erhalten hatte, geriet das Unterfangen jedoch alsbald ins Stocken und versiegte schließlich über anderen, beruflich notwendigen Tätigkeiten. Kürzlich wurden erreichbare Freiräume gebündelt, um das Werkverzeichnis – nach dem Jubiläumsjahr 2010, als sich das Geburts-

---

[8] Zu beiden Symposien ist ein Bericht erschienen: Rudolf Flotzinger (Hg.), *J.-J.-Fux-Symposium Graz '91. Bericht* (Grazer musikwissenschaftliche Arbeiten, 9; Graz, 1992), bzw. Arnfried Edler / Friedrich Wilhelm Riedel (Hg.), *Johann Joseph Fux und seine Zeit. Kultur, Kunst und Musik im Spätbarock* (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover, 7; Laaber, 1996).

[9] Harry White (Hg.), *Johann Joseph Fux and the Music of the Austro-Italian Baroque* (Aldershot, 1992).

[10] Die Besetzung des „Fux-Projektes" an der Pannonischen Forschungsstelle Oberschützen: von 1991 bis 1993 Dr. Thomas Hochradner (Dienstvertrag), Mag. Géza M. Vörösmarty und Mag. Volker S. Weyse (halbe Werkverträge), von 1994 bis 1996 Dr. Martin Czernin (halber Dienstvertrag), Mag. Géza M. Vörösmarty (Werkvertrag).

[11] Ein Erfahrungsbericht über die Quellenerfassung bei Thomas Hochradner, 'Quellenforschung in Ost- und Westeuropa: Das neue Werkverzeichnis für Johann Joseph Fux', in *Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa. Symphonik – Musiksammlungen. Tagungsbericht Chemnitz 1995*, hg. von Helmut Loos (Deutsche Musik im Osten, 10; St. Augustin, 1997), 543–557, leicht überarbeitet als Jahresgabe der Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft 20 (Graz, 1997).

jahr von Fux zum 350. Mal jährte – in ersten Teilen vorzulegen. Dass die Kommission für Musikforschung an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften das Vorhaben finanziell durch die Ausschüttung eines Werkvertrages förderte und das Rektorat der Universität Mozarteum eine vorübergehende, projektgebundene Studienassistenz bewilligt hat, hat dazu die Chancen eröffnet.

DIE AUSGANGSPOSITION FÜR DAS WERKVERZEICHNIS

Die Ausgangsposition zur Erstellung des Werkverzeichnisses gibt ein Spiegelbild der rezeptionsgeschichtlichen Entwicklungen. Als das Projekt Fux-Werkverzeichnis 1991 startete, bestanden neben den damals wenigen verfügbaren RISM-Katalogisaten einige Vorarbeiten, auf die sich die Erfassung der Quellen für das Werkverzeichnis stützen konnte. Sieht man von den frühen, nur auszugsweisen, lexikalischen Werkverzeichnissen zur Zeit des musikalischen Historismus ab,[12] handelte es sich dabei zuvorderst um das Werkverzeichnis, das Ludwig Ritter von Köchel seiner 1872 publizierten, umfänglichen Fux-Monographie beigegeben hat und worin seine Erfahrungen mit dem Thematischen Verzeichnis der Werke Wolfgang Amadé Mozarts eingeflossen sind,[13] ferner um umfangreichere Nachträge dazu von Andreas Liess (1948), Hellmut Federhofer (1959) und Friedrich Wilhelm Riedel (1964).[14] Hinzu gesellten sich diverse Ein-

---

[12] Ein erstes Werkverzeichnis veröffentlichte Ernst Ludwig Gerber zunächst in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* ['Biographische Beyträge. Fux', *Allgemeine musikalische Zeitung*, 8 (Leipzig 1805/06), Nr. 24 vom 12. März 1806, Sp. (369)–375: 373–375] und dann im Rahmen des Artikels 'Fux', in *Neues Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Leipzig 1812–1814, Zweyter Theil, Sp. 225–230: 228–230 [das Lexikon mit den bis 1834 veröffentlichten Ergänzungen sowie handschriftlichen Berichtigungen und Nachträgen hg. von Othmar Wessely (Graz, 1966 bzw. 1969), dort ii. Sp. 224–230].

[13] Beilage X: 'Thematisches Verzeichniss der Compositionen von Johann Joseph Fux' in Ludwig Ritter von Köchel, *Johann Josef Fux. Hofcompositor und Hofkapellmeister der Kaiser Leopold I., Josef I. und Karl VI. von 1698 bis 1740* (Wien, 1872; Nachdruck Hildesheim – New York, 1974, ²1988).

[14] Andreas Liess, *Johann Joseph Fux, ein steirischer Meister des Barock, nebst Verzeichnis neuer Werkfunde* (Wien, 1947); Hellmut Federhofer, 'Unbekannte Kirchenmusik von Johann Joseph Fux', *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 43 (1959), 113–154 (zugleich Jahresgabe der Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft 1); Hellmut Federhofer und Friedrich Wilhelm Riedel, 'Quellenkundliche Beiträge zur Johann Joseph Fux-Forschung', *Archiv für Musikwissenschaft*, 21 (1964), 111–140, 253f. (Nachtrag).

zelbelege.[15] Doch weder das Verzeichnis Köchels noch die späteren Korrekturen bzw. Ergänzungen entsprechen dem modernen Standard eines wissenschaftlich-kritischen Werkverzeichnisses, so dass die Vorbereitungen für ein neues Fux-Werkverzeichnis zwar dadurch wesentliche Fingerzeige erhielten, letztlich aber von Grund auf beginnen mussten. Die breite Streuung der Quellen im süddeutsch-österreichischen, böhmisch-mährischen und pannonischen Raum, die im 19. Jahrhundert durch Erwerbs- und Tauschvorgänge innerhalb des Musiksammlertums sowie durch rezeptionsgeschichtlich bedeutsame Abschriften eine noch größere Dimension und damit einher eine zusätzliche Verkomplizierung der Quellenlage und Überlieferungsgeschichte erfuhr,[16] brachte und bringt ein komplexes Tätigkeitsfeld mit sich. Es durfte nicht unterbleiben, alle Quellen vor Ort in die Hand zu nehmen und anhand des Originals zu beschreiben, um fehlende Angaben der Quellenbeschreibung oder Incipits abzunehmen, Datierungen abzusichern und mögliche Verbreitungswege nachzuvollziehen.

ZUR QUELLENSTREUUNG

Die Zahl der Bibliotheken und Archive, in denen sich Abschriften bzw. frühe Drucke von Werken Johann Joseph Fux' befinden, beläuft sich auf insgesamt 321. Im Einzelnen sind es (im Folgenden nach RISM-Ländersigeln) 64 in Österreich, 3 in Belgien, 1 in Brasilien, 1 in Kanada, 10 in der Schweiz, 24 in Tschechien, 84 in Deutschland (wofür die ursprünglich ja geteilten Sigel im Nachhinein rückzuarbeiten waren), 2 in Dänemark, 2 in Spanien, 12 in Frankreich, 1 in Finnland, 15 in Großbritannien, 10 in Ungarn, 2 in Kroatien, 39 in Italien, 1 in Japan, 3 in den Niederlanden, 8 in Polen, 2 in Rumänien, 3 in Russland, 6 in Schweden, 1 in Slowenien, 4 in der Slowakei und 23 in den Vereinigten Staaten von Amerika. Diese Auflistung schließt allerdings die Fundstellen von Exemplaren der *Gradus ad Parnassum* (in den diversen Sprachen) sowie von Libretti zu Oratorien und Opern von Fux mit ein. Bestände zu musikalischen Werken sind – hier muss ich schätzen – in rund 150 Archiven verwahrt.

---

[15] Vgl. Thomas Hochradner, '„Donata al Calcante". Neue Quellenfunde sowie Nachrichten über verschollene Bestände zu Werken von Johann Joseph Fux', *Studien zur Musikwissenschaft*, 44 (1995), 47–82.

[16] Vgl. Thomas Hochradner, 'Über die Relevanz der Werke von Johann Joseph Fux zur Zeit des Biedermeier', in *Musizierpraxis im Biedermeier. Spezifika und Kontext einer vermeintlich vertrauten Epoche*, hg. von Barbara Boisits und Klaus Hubmann (Neue Beiträge zur Aufführungspraxis, 5; Graz, 2004), 91–118.

Selbstverständlich ergeben sich in der Streuung Schwerpunkte, die neben Wien einige österreichische Stifte (vor allem Kremsmünster und Göttweig) sowie Brünn und Prag zu Ballungszentren der Überlieferung werden lassen. Brünn und Prag dürfen jedoch als Sammelstellen zentralistischer später Bündelung gelten. Dadurch entging ich gerade noch einer aufkeimenden Schwierigkeit: Die Restitution von Musikbeständen aus staatlicher Verwahrung in Privatbesitz hat die Zugänglichkeit zahlreicher Quellen erheblich erschwert. Dass es gelungen ist, dennoch den an Werken von Fux (darunter auch einigen Unikaten) reichhaltigen Fundus der Prager Kreuzherren mit dem Roten Stern einzusehen, muss ich aufgrund späterer Erfahrungen anderer Musikforscher heute als unglaublichen Glücksfall werten.

Über die quellenkundliche Bestandsaufnahme hinaus sind – deshalb ist deren akribische Erarbeitung so bedeutsam – für jedes Werk drei spezielle Problemfelder zu behandeln: Authentizität, Datierung und Besetzung. Nur bei den dramatischen Werken helfen sonstige Quellen, vor allem Libretti und Meldungen aus zeitgenössischen Zeitungen, die Zuschreibung an Fux abzusichern. Mit wenigen Ausnahmen bestehen für den restlichen Werkbestand, in unterschiedlichem Grad, Zweifel an der Autorschaft Fux'. Dies rührt wesentlich aus dem Umstand her, dass bei knapp über 600 Werken nur 14 autograph überliefert sind.[17] Zwar kann man davon ausgehen, dass die Fux zugewiesenen Werke aus dem Bestand der Kaiserlichen Hofmusikkapelle mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit tatsächlich von Fux komponiert wurden, aber selbst hier können bei einer späteren Erneuerung von Umschlagtiteln Fehler unterlaufen sein – wie es sich anhand der Motette *Caro mea vere est* (K 164, recte von Antonio Caldara) belegen lässt.[18] Derartige Irrtümer sind an anderen Fundorten umso weniger auszuschließen, beispielsweise im Stift Kremsmünster mit seinen reichen Beständen zu Fux-Werken, wo P. Franz Sparry OSB (1715–1767, von 1747 bis 1767 Regens chori im Stift) um 1750 zahlreiche Umschläge neu angelegt hat.

---

[17] Es handelt sich um die Messen K 5 (A-Wn, Mus. Hs. 19193), K 10 (F-Pc, Rés. F. 1058), K 34 (F-Pc, Ms. 1867), K 34a (A-Wgm, 12023), K 47 (A-Wn, Mus. Hs. 16118 [nur Stimmen]) und E 113 (A-Wm, XII/599), das *Libera me* K 54 (D-B, Mus. ms. autogr. Fux 1), das Kompletorium K 127 (A-Wn, Mus. Hs. 16428), das *Te Deum* E 37 (H-Bn, Ms. mus. 2776), das *Graduale* K 142 (A-Wn, Mus. Hs. 15825), das *Alma Redemptoris Mater* K 187 (D-Dl, 2130-E–1), das *Ave Regina* K 221 (I-Baf, mit Stand April 1995 verschollen), die *Mysteria gaudiosa* K 289 (A-Wn, Mus. Hs. 16756) und die Sonata E 68 (A-Wm, XII/599). Dazu ist eine Abschrift Fux' der *Misteri dolorosi* K 290 (A-Wn, Mus. Hs. 16427), recte von Johann Georg Reinhardt, erhalten.

[18] Die Motette ist in Caldaras Individualdruck *Motetti a due e tre voci* […] *opera quarta* (Bologna: Fratelli Silverani, 1715) enthalten.

Mit zunehmender Entfernung von Wien, je nach dem Nicht-Vorhandensein weiterer, anderwärts erhaltener und Fux zugewiesener Überlieferungen eines Werkes, je nach der Zahl der am Überlieferungsort erhaltenen Bestände zu Fux-Werken, je nach dem Ausmaß, in dem sich Verbindungen vom Überlieferungsort nach Wien nachweisen lassen, sowie nach dem feststellbaren Entstehungszeitraum der Quelle (wobei hierzu meist keine präzisen Angaben möglich sind) erhöht bzw. verringert sich das Risiko, einer Fehlzuweisung zu begegnen. Für jedes Werk soll daher im Werkverzeichnis in einer Rubrik „Authentizität" der entsprechende Sachverhalt aufgeschlüsselt werden. Stilistische Untersuchungen, bei philologischen Forschungen erfahrungsgemäß eine heikle Methode, geben dazu aufgrund des unifizierenden spätbarocken Zeitstils meist keinen verlässlichen Aufschluss und werden nur bemüht, wenn sie ein klares Resultat liefern. Bei solchem Vorgehen besteht freilich die Gefahr, dass das ein oder andere Werk mit aufgenommen wird, das in Wirklichkeit nicht von Fux stammt.[19] Würde andererseits der gesamte Bestand nicht absolut gesicherter Werke in den Anhang verwiesen, fiele ein Schwergewicht auf Oratorien und Opern und bliebe die Kirchenmusik weitgehend außen vor. Das entspräche keineswegs dem Bild, das die Werküberlieferung de facto bietet – und daraus zu folgern, auch nicht den Tatsachen.[20]

Aus der Beschaffenheit der Überlieferung resultiert eine zweite labile Komponente: Die Besetzung unterscheidet sich für gewöhnlich je nach Überlieferungsort leicht, besonders was die Mitwirkung von Trompeten und Pauken, von colla parte gehenden Posaunen und die Zusammenstellung des Basso continuo betrifft. Diese Vielfalt innerhalb eines Rahmens, ein wesentliches Merkmal der damaligen Aufführungspraxis, soll anhand von Quellenbeschreibungen zum Ausdruck gebracht werden um so zu verhindern, dass infolge der Angaben des Werkverzeichnisses eine Kanonisierung der Besetzung eingeleitet wird.

---

[19] In anderer Weise wird diesem Problem im vor einigen Jahren publizierten Werkverzeichnis für Anton Cajetan Adlgasser begegnet. Hier werden die einzelnen Werke in die Kategorien „genuine", „probably genuine", „uncertain" und „spurious" unterschieden, die durch ein zusätzliches Zeichen vor der Werknummer angezeigt werden. – Siehe Christine D. de Catanzaro / Werner Rainer, *Anton Cajetan Adlgasser (1729–1777). A Thematic Catalogue of His Works* (Thematic Catalogues, 22; Hillsdale/NY, [2000]), bes. Preface, S. xiii–xv.

[20] Kirchenmusik steht eindeutig in deren Zentrum. Auch wenn man bedenkt, dass der größere Teil der damals am Wiener Hof gespielten weltlichen Musik verloren gegangen ist und demgemäß mit einem Verlust entsprechender fuxscher Kompositionen gerechnet werden muss, bleibt die Dominanz des kirchenmusikalischen Schaffens intakt, weil unter den außerhalb Wiens überlieferten, Fux zugeschriebenen Werken die Kirchenmusik ebenfalls deutlich überwiegt.

Zur Abrundung des Gesamtbildes soll schließlich beitragen, dass auch relevante Notizen aus Musikinventaren berücksichtigt werden. Daraus ergibt sich eine Fülle von Hinweisen, die zwar nur zum Teil näher zuzuweisen sind, die aber den Horizont wesentlich erweitern. Gerade hier kommen weitere Archive ins Spiel, da sich Musikinventare häufig in Verwaltungsmaterialien erhalten haben. So weitet sich noch eine Werkübersicht, die gegenwärtig und vorläufig bei 621 Nummern, davon 541 geistlichen Werken,[21] für den Hauptteil des Verzeichnisses hält. Hinzu kommen (nunmehr nur für den Pulk geistlicher Musik) 130 nicht näher zuzuweisende Werke – vornehmlich in diversen Inventaren unter ‚Fux' genannte Kompositionen, die mit hoher Wahrscheinlichkeit Johann Joseph Fux zuzuschreiben sind, sich aber nicht mit erhaltenen Beständen identifizieren lassen – sowie 66 Kompositionen, die sehr wahrscheinlich nicht von ihm stammen, aber auch keinem anderen Komponisten mit Gewissheit zuzuordnen sind, und schließlich 42 Kompositionen, für die Johann Joseph Fux zu Unrecht als Autor namhaft gemacht wurde.

DREI ÜBERSICHTEN UND IHRE AUSWERTUNG

Die drei Tabellen im Anhang zeigen Übersichten zur Überlieferung nicht näher zuzuweisender, erheblich zweifelhaft bzw. fälschlich Johann Joseph Fux zugeschriebener kirchenmusikalischer Werke. Der näheren Besprechung voraus geschickt werden muss, dass in den Tabellen für jedes Werk jeweils nur die früheste feststellbare Quelle aufgenommen wurde.

Anhang I betrifft jene Kompositionen von Fux, die aus sekundären Quellen – z. B. Umschlagtiteln bei verloren gegangenem Notenbestand, Musikinventaren, Korrespondenzen, Literatur – bekannt sind, doch in so rudimentärer Weise beschrieben werden, dass eine eindeutige Identifizierung des Werkes nicht möglich ist. Angaben über die Besetzung, Incipits der Komposition und des unterlegten Textes fehlen in der Regel. Selbst ein spezifischer Titel wie z. B. „Missa Sancti Bernhardi" allein genügt angesichts der variablen barocken Titulierpraxis nicht für eine eindeutige Zuweisung.

---

[21] 97 Messen, 4 Einzelsätze zu Messen, 9 Requien, 3 Einzelsätze zu Requien, 25 Litaneien, 12 Sub tuum praesidium-Vertonungen, 25 Vespern, 5 Satzkombinationen zu Vespern, 48 Einzelsätze zu Vespern, 5 Kompletorien, 6 Te Deum-Vertonungen, 118 Motetten (unter Einschluss von Gradualien und Offertorien), 6 Miserere-Vertonungen, 82 Marianische Antiphonen, 8 Hymnen, 2 Sequenzen, 5 Introiten, 4 Communien, 5 Deutsche geistliche Lieder, 54 Triosonaten, 12 größer als a 3 besetzte Sonaten, 13 Oratorien und 3 sonstige geistliche Werke.

Überdies lässt sich anhand der verfügbaren Informationen nicht feststellen, ob die jeweiligen Kompositionen im Hauptteil des Werkverzeichnisses bereits angeführt sind oder aber dort zu ergänzen wären. Der hier nachgewiesene Werkbestand dient demnach zur eventuellen Vervollständigung der Werkübersicht, gewährt aber gleichzeitig einen zusätzlichen Einblick in die Breitenwirkung des fuxschen Oeuvre.

Angeführt sind in Anhang I von links nach rechts der ‚Traditionsort' – jene Hofmusikkapelle, jenes Kloster etc., dem die jeweilige Quelle ursprünglich zuzuordnen ist, gefolgt vom Hinweis auf den Nachweis – jenem Archiv bzw. jener Druckschrift, worin sich der entsprechende Beleg findet. Danach erscheinen die diversen Gattungen, wobei die Zahl der Quellen aus dem 19. Jahrhundert gesondert geführt und in eckige Klammern gesetzt wurde, und schließlich die Gesamtzahl der Quellen pro Fundort. Die unterste Zeile der Tabelle informiert über die Gesamtzahl der Quellen die einzelnen Gattungen betreffend.

Bei den nicht näher zuzuweisenden Werken fällt zunächst eine breite Streuung sowohl der verschiedenen Gattungen als auch der Provenienzen ins Auge. Letztere erstrecken sich – von Salzburg und Barcelona abgesehen, deren Vorkommen sich einmal geographisch, andermal dynastisch erklärt – über das gesamte Gebiet der habsburgischen Monarchie, klammern aber den zentralen Überlieferungsraum ‚Wien und nahe Umgebung' aus. Daraus resultiert ein wichtiges Indiz für die Authentizität der dort unter ‚Johann Joseph Fux' geführten Quellen. Den Löwenanteil verbucht das Kloster der Kreuzherren mit dem Roten Stern in Prag, aus dessen ausführlichem Inventar 64 nicht näher zuzuweisende Werknennungen stammen.[22] Darüber

[22] [Kopftitel:] *Musicalium Gayerianorum omnium* [Musikinventar der Kreuzherren, 1737/38]. Nicht thematisch, Titelblatt verloren. Brno (Brünn), Universitätsbibliothek, Handschriftenabteilung (CZ-Bu, Provenienz: Propstei Hradiště, i.e. Pöltenberg b. Znaim: CZ-HR). Nennt 124 Werke von Fux. Das Inventar gelangte aus unbekannten Gründen aus dem Prager Stammkloster der Kreuzherren mit dem roten Stern in deren Propstei Hradiště (Pöltenberg) bei Znojmo (Znaim). Angelegt wurde es 1737/38 offensichtlich, um die nach dem Ankauf der privaten Musikaliensammlung des verstorbenen Kapellmeisters von St. Veit in Prag, Christoph Karl Gayer (1668?–1734), stark angewachsenen Bestände besser zu übersehen. Es gliedert sich in fünf „ordines", welche jeweils weiter unterteilt sind. Als Schreiber werden der damalige Chorregent der Kreuzherren, Johann Georg Hessler, oder der Organist, Franz Joseph Dollhoph, vermutet. Am Ende des letzten „ordo" (fol. 54v–57r) sind zunächst von derselben, seit 1738 von anderer Hand Nachträge zu Aufführungen von Oratorien eingeschrieben worden, fortgesetzt ab 1744 von einer wieder anderen Hand. Da diese Nachträge mit dem Jahr 1759 abbrechen, dürfte das Inventar damals von Prag nach Pöltenberg verbracht worden sein. – Vgl. Jiří Fukač, *Křižovenický hudební inventář* [Das Musikinventar der Kreuzherren] (Diss., Univ. Brno (Brünn), 1959); ders., 'Die Oratorienaufführ-

hinaus ist das Bild disparat; weder unter den Traditionsorten noch unter den diversen Ländern ergeben sich Schwerpunkte. Bunt mischen sich auch die kirchenmusikalischen Gattungen, wobei aber Messen mit insgesamt 52 Nennungen deutlich im Vordergrund stehen. Demnach war Fux also ein, vor allem in Bezug auf Messen und in weiterer Folge für Motetten (einschließlich Gradualien, Offertorien), hoch gehandelter Komponist – ein Befund, der im Übrigen auch der Gattungsverteilung bei den für den Hauptteil vorgesehenen Werken entspricht. Zu notieren bleibt noch: Von insgesamt 130 Belegen stammen nur 6 aus dem 19. Jahrhundert.

Bei den erheblich zweifelhaft Johann Joseph Fux zugeschriebenen Werken (Anhang II) schrumpft bei annähernd gleicher Zahl von Überlieferungsorten (27, zuvor 24 ‚Traditionsorte') und nahezu selber Gattungsbreite (nunmehr mit Requien und Kompletorien, dafür ohne Te Deums) die Gesamtzahl deutlich (nunmehr 66 Überlieferungen). Regional häufen sich die hier relevanten Quellen in den österreichischen Erbländern (zur Häufung im Musikarchiv des Stiftes Göttweig s.u.), wobei diesmal der Zentralraum Wien mit eingeschlossen wird. In Böhmen und Mähren sind noch einige Unsicherheiten bei Zuordnung von zeitgenössischen Beständen zu bemerken, die restlichen Nachweise dagegen zu vernachlässigen. Insgesamt – und das ist wiederum interessant, weil es in die Rezeptionsgeschichte verweist – liegt eine nicht unbeträchtliche Zahl von ‚wackeligen' Zuschreibungen aus dem 19. Jahrhundert vor (22 von 66).

Die Zahl der fälschlich Johann Joseph Fux zugeschriebenen Werke (Anhang III) beläuft sich auf 42; davon sind 6 dem 19. Jahrhundert zuzurechnen. Sozusagen ‚zwischen den Zeitfronten' stehen die Göttweiger Quellen. Diese Bestände stammen mit Ausnahme der zeitgenössischen Abschriften eines *Libera me* (zweifelhaft) und einer Messe (fehlzugeschrieben) sämtlich aus der Zeit zwischen 1780 und 1820. Es ist zu vermuten, dass die 23 weiteren zweifelhaften Göttweiger Fux-Bestände ebenso fehlzugeschriebene Überlieferungen des 17. Jahrhunderts darstellen wie jene 26 Hymnen, als deren Komponist Johann Stadlmayr (um 1575 – 1648) identifiziert werden konnte.[23] Aufschlussreich ist es zu beobachten, dass sich die Zahl der Überlie-

---

rungen bei den Prager Kreuzherren mit dem Roten Stern als Typ lokaler Musikfeste', *Sborník Prací Filozofizké Fakulty Brněnské Univerzity*, 29 (1994), (69)–89: 75, 80–86; Barbara Ann Renton, *The Musical Culture of Eighteenth-Century Bohemia, with Special Emphasis on the Music Inventories of Osek and the Knights of the Cross* (Diss., City University of New York, 1990), bes. 416–420.

[23] *Hymni quibus totius anni decursu, D.O.M. superisque Sancta Romana applaudit Ecclesia* (Innsbruck, 1628), neu herausgegeben als *Johann Stadlmayr. Hymnen*, vorgelegt von Johann Evangelist Habert (Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Jg. 3/1 = v; Wien, 1896). In

ferungsorte und Gattungen reduziert und der Zentralraum Wien abermals ausgespart bleibt. Wenn nur 6 der Werke Fux erst im 19. Jahrhundert zugeschrieben wurden, deutet dies auf eine einesteils geringe, andernteils konsistente Rezeption des fuxschen Schaffens. Eine Zeitspanne größerer Labilität in der Zuschreibungspraxis ist also im Wesentlichen knapp vor dem Sammlertum des musikalischen Historismus, rund um 1800 anzusetzen. Nimmt man aber die Überlieferungen erheblich zweifelhafter bzw. irrtümlich Fux zugeschriebener Kompositionen zusammen, erstaunt der beträchtliche Anteil der zeitgenössischen bzw. chronologisch unmittelbar daran anschließenden Quellen: 80 gegenüber 28, damit ca. 75%. Vorsicht ist geboten. Der Schluss, dass Zeitgenossen die Autorschaft weniger wichtig war als Forscherinnen und Forschern heute, wäre nicht zulässig. Vielmehr sind insgesamt nur spärlich Werke fehlzugeschrieben worden, und das Ergebnis bildet mehr die Summe von Einzelfällen, als es einen Trend spiegelte. Wie auch bei Werken besserer Authentizität ist es notwendig, die zeitgenössischen Überlieferungsmechanismen im Auge zu behalten. Diese wiederum mischen sich (in abnehmender Frequenz) über Beziehungen in die Residenzstadt Wien, Weitergabe in regionalen Kleinräumen und entlang von wichtigen Verkehrswegen bis hin zur Tradierung innerhalb von Orden in von Mal zu Mal anderer Konstellation.[24]

Über diese Relativitäten hinweg lässt sich jedoch festhalten: Die Berücksichtigung von Musikinventaren und der Einbezug zweifelhaft und irrtümlich zugeschriebener Werke gewähren einen tieferen Einblick in die Streuung der zeitgenössischen Überlieferung und verbessern zugleich die Erfassung der Gesamtdimension des Oeuvre, woraus sich insgesamt mehr Aufschluss über die Bedeutung des Komponisten ergibt. Die Resultate tragen eine rezeptionsgeschichtliche Komponente in sich. Sie zeigen, welche Gattungen besonders bedeutsam waren, und wie im Wechsel der Perspektiven Verlagerungen herbeigeführt wurden

---

diesem Zusammenhang wäre auch an die Autorschaft von Vinzenz Fux (ca. 1606–1659) zu denken, dem Rudolf Flotzinger ('Vinzenz Fux', in: ders., *Fux–Studien* (Grazer musikwissenschaftliche Arbeiten, 6; Graz, 1985), 73–109, Werkverzeichnis 92–104) etliche in Göttweig überlieferte Kompositionen zugeschrieben hat. Jene Hymnen, zu denen Stadlmayrs Autorschaft gesichert ist, sind hierbei allerdings auszuscheiden.

[24] Vgl. dazu die anhand der Überlieferung zu den Messvertonungen Johann Joseph Fux' durchgeführte Studie Thomas Hochradner, 'Das Schaffen von Johann Joseph Fux in klösterlicher Musiziertradition. Eine komparative Untersuchung und ihre möglichen Schlußfolgerungen', in: *Musik der geistlichen Orden in Mitteleuropa zwischen Tridentinum und Josephinismus. Konferenzbericht Trnava, 16.–19. 10. 1996*, hg. von Ladislav Kačic (Bratislava, 1997), 275–284.

- infolge von Änderungen des Geschmacks (wenn die Rezeption generell nachlässt);
- infolge von Änderungen des Kontextes (wenn sich die liturgische Situierung verändert und plötzlich Hymnen und Antiphonen die Mehrzahl der genannten Überlieferungen bilden);
- und infolge von Autoritätsbindung (wenn Fux, ‚dem' Meister des linearen a-cappella-Stils, eben solche Werke zugeschrieben werden).

Zwar fehlt der Überlieferung die Quellenkritik – dennoch betrat man offenbar selten unsicheren Boden und irrte nicht oft. Nimmt man die zunehmende Punktualität der randzonigen Überlieferung zum Maßstab, sollten die meisten Zuschreibungen an Johann Joseph Fux korrekt geschehen sein – für mich gegenwärtig ein sehr beruhigendes Gefühl.

Anhang I

Zur Überlieferung nicht näher zuzuweisender Werke von Johann Joseph Fux

[ ] = Quellen aus dem 19. Jahrhundert

Traditionsort	*Beleg*	*Messen*	*Litaneien*	*Vespern (samt Einzelsätzen)*	*Te Deums*	*Motetten*	*Marianische Antiphonen*	*Hymnen*	*sonstige*	**gesamt**
Eisenstadt, Hofmusikkapelle	A-Ee, H-Bn	8 / [1]	1			3				**13**
Göttweig, Benediktinerstift	A-GÖ, A-Wgm	8								**8**
Michaelbeuern, Benediktinerabtei	A-MB	1								**1**
Wien, Hofmusikkapelle	*Wienerisches Diarium*				1					**1**
Wien, Schottenstift	*Wienerisches Diarium*	1								**1**
Brünn, Augustinerkloster (Provenienz Svaty Kopeček)	CZ-Bm		1							**1**
Brünn, St. Jakob	CZ-Bm	1								**1**
Kosmonosý, Piaristenkolleg	CZ-Pa	1								**1**
Osek, Zisterzienserstift	CZ-Pnm	4				1			1	**6**
Prag, Kreuzherren	CZ-Bu	15	10	5		25	9			**64**

Traditionsort	*Beleg*	*Messen*	*Litaneien*	*Vespern (samt Einzelsätzen)*	*Te Deums*	*Moletten*	*Marianische Antiphonen*	*Hymnen*	*sonstige*	**gesamt**
Raigern, Benediktinerkloster	CZ-Bm	1							1	**2**
Slaný, Piaristenkolleg	Kladno, Státní okresní archiv						1			**1**
Dresden, Hofmusikkapelle	D-Dl	2 (Einzelsätze)								**2**
Leipzig, Breitkopf & Härtel	*Verzeichniss geschriebener und gedruckter Musikalien aller Gattungen* […] *von Breitkopf & Härtel* (Leipzig, 1836), 2, 14	[1]							[1]	**2**
Meiningen, Hofmusikkapelle	D-MEIl			1						**1**
Rudolstadt, Hofmusikkapelle	D-RUl	1 (Einzelsatz)								**1**
Barcelona, Hofmusikkapelle	J. R. Carreras y Bulbena, *Carlos d'Austria y Elisabeth de Brunswick-Wolfenbüttel a Barcelona i Girona* (Barcelona, 1902; Nachdruck ebenda 1993), 104				[1]					**1**

Budapest, Universitätskirche[25]	H-Bu	2	1	2		1	5			**11**
Pécs, Basilika	H-Bol	1	1			1				**3**
Meran, Pfarrkirche	I-MROm	1								**1**
Krakau, Jesuitenburse	PL-Kj	3		1						**4**
Großwardein, Kathedrale	Oradea Mare, Staatsarchiv							[2]		**2**
Preßburg, St. Martin	SK-BRm						1			**1**
Tyrnau, Jesuitenkirche	H-Bol			1						**1**
gesamt		**52**	**14**	**10**	**2**	**31**	**16**	**2**	**3**	**130**

[25] Das Inventar enthält die von Ignatius Müllner SJ (gest. 1750) im Laufe seines Lebensweges gesammelten Musikalien; vgl. dazu Katalin Kim-Szacsvai, 'Das Noteninventar des Jesuitenpaters Ignatio Müllner. Ein Musikalienkatalog aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts', in *Oberschwäbische Klostermusik im europäischen Kontext. Alexander Sumski zum 70. Geburtstag*, hg. von Ulrich Siegele (Frankfurt a. M. u. a., 2004), 43–66.

Anhang II

Zur Überlieferung erheblich zweifelhaft Johann Joseph Fux zugeschriebener Werke

[ ] = Quellen aus dem 19. Jahrhundert

Verwahrung	*Messen*	*Requien (samt Einzelsätzen)*	*Litaneien*	*Vespern (samt Einzelsätzen)*	*Kompletorien*	*Motetten*	*Marianische Antiphonen*	*Hymnen*	*sonstige*	**gesamt**
A-Gd				1						**1**
A-GÖ[26]		[1]				4		12	7	**24**
A-H								1	[1]	**2**
A-HE								[1]	1[27]	**2**
A-KN				[1]						**1**
A-KR						1				**1**
A-MB						1				**1**
A-MH				1						**1**
A-MZ						[1]				**1**
A-SEI		[1]								**1**
A-SL			[1]			[1]				**1**
A-Wn	[2]				1	[1]	[1]			**5**
A-Wps								1		**1**
A-Wstm							1			**1**
CZ-Bm, Augustinerkloster (Provenienz Svaty Kopeček)	1									**1**
CZ-Bm (Benediktinerkloster Raigern)	1									**1**
CZ-Bm (St. Jakob)	1			1						**2**
CZ-BRE						[1]		[1]	[1]	**3**
CZ-Pak		2					2			**4**
CZ-Pkřiž	1									**1**
CZ-Pnm (Sammlung Horník)						[1]				**1**
D-B	1	[1]		[1]						**3**

[26] Die hier verzeichneten Bestände aus A-GÖ stammen bis auf das „Libera me“ K 246 sämtlich aus der Zeit zwischen 1780 und 1820. Mit Rücksicht auf die Traditionslinie werden sie hier für das 18. Jahrhundert geführt.

[27] Verschollen, daher keine Angabe über die Entstehungszeit der Quelle möglich.

Verwahrung	*Messen*	*Requien (samt Einzelsätzen)*	*Litaneien*	*Vespern (samt Einzelsätzen)*	*Kompletorien*	*Motetten*	*Marianische Antiphonen*	*Hymnen*	*sonstige*	**gesamt**
D-DS	1									**1**
D-Mf							[1]			**1**
D-Mm						[1]				**1**
GB-Lbl						[1]				**1**
SK-BRnm				1 / [2]						**3**
gesamt	**8**	**5**	**1**	**8**	**1**	**12**	**5**	**16**	**10**	**66**

Anhang III

Zur Überlieferung fälschlich Johann Joseph Fux zugeschriebener Werke

[ ] = Quellen aus dem 19. Jahrhundert

Verwahrung	*Messen*	*Vespern*	*Motetten*	*Hymnen*	*sonstige*	**gesamt**
A-GÖ[28]	1			26		**27**
A-HE				[2]		**2**
A-M					[1]	**1**
A-Wgm				[1]		**1**
A-Wm	1					**1**
A-Wn	[1]		1		1	**3**
CZ-Pkřiž			1			**1**
D-B			1			**1**
D-Dl			1			**1**
D-DS		1				**1**
D-Mk			[1]			**1**
D-MEIl					2	**2**
gesamt	**3**	**1**	**5**	**29**	**4**	**42**

[28] Die hier verzeichneten Bestände aus A-GÖ stammen mit Ausnahme der zeitgenössischen Abschrift zur genannten Messe (K 1) sämtlich aus der Zeit zwischen 1780 und 1820. Mit Rücksicht auf die Traditionslinie werden sie hier für das 18. Jahrhundert geführt.

Mattias Lundberg

What is really old in the *stile antico* of Johann Joseph Fux?

Karl Gustav Fellerer and others have described the early eighteenth-century *stile antico* idiom primarily as intended replication of historical polyphony, something that has later been questioned by Jen-Yen Chen, who has instead argued that Johann Joseph Fux 'subtly exploits the powerful mystique associated with Palestrina in order to impart authority to his own understanding of the nature of musical composition'.[1] Since Chen has admirably dealt with the historico-aesthetical, social, and political background of this repertory, *stile antico* instruction as applied to music in freer idioms, as well as Viennese *stile antico* in the second half of the eighteenth century, we will here primarily deal with the early eighteenth-century contrapuntal regulation and repertory itself.[2] As a broad definition we shall sort under the categories *stylus ecclesiasticus, stile antico, Moteten-Stil,* and *a cappella-Stil* (labels often applied indirectly out of context) imitative writing observing strict voice-leading rules by composers such as Marc' Antonio Ziani, Johann Joseph Fux, Antonio Caldara, Matteo Palotta, and others, albeit drawing mainly from examples by Fux. The latter decision is justified by the impact of the *Gradus ad Parnassum*, allowing us to compare the compositional procedure displayed in original works with the principles put forward in the treatise.

We shall consider four groups of source material separately: firstly, contrapuntal sacred music of the sixteenth century (in all styles and idioms); secondly, treatises on counterpoint from the same period; thirdly, original music from early eighteenth-century Vienna in self-consciously historical styles and idioms; and lastly, material such as the *Gradus ad Parnassum.*

---

[1] Karl-Gustav Fellerer, *Der Palestrinastil und seine Bedeutung in der vokalen Kirchenmusik des achtzehnten Jahrhunderts* (Augsburg, 1929). Jen-Yen Chen, 'Palestrina and the Influence of "Old" Style in Eighteenth-Century Vienna', *Journal of Musicological Research* 22/1–2 (2003), 1–44, at 6.

[2] Chen, 'Palestrina' as well as *The Tradition and Ideal of the Stile Antico in Viennese Sacred Music 1740–1800* (Ph.D. thesis, Harvard Univ., 2000) and 'Fux, Caldara and their Canonic Masses as Evidence of Professional Rivalry', in Thomas Hochradner and Susanne Janes (eds.), *Fux-Forschung: Standpunkte und Perspektiven* (Tutzing, 2008), 77–88.

The points on which eighteenth-century *stile antico* music differs from late sixteenth-century counterpoint could be sorted under three categories, which are, of course, essentially intertwined in the type of counterpoint under consideration. Yet, we shall, for a number of reasons, consider them separately, first taking into account the contour and modal outline of thematic material; secondly, the progression of parts (voice-leading); and thirdly, aspects of modal harmony and voice distribution.

SOGGETTI AND MELODIC CURVATURE

Any surface examination of a broad spectrum of late sixteenth-century ecclesiastical counterpoint (Palestrina, Zoilo, Victoria etc.), will make clear that original thematic material used in imitation is characterised by the following traits:

- predominantly uneven distribution of rhythmic values, around half of the notes falling on unaccented beats;
- smaller note values in ascending motion appear early in the *soggetto* and in descending motion at its end;
- leaps are generally countered by steps in contrary motion;
- the *soggetto* does not contain any sequences and ends on the *finalis* which is reached stepwise.

This is, of course, a very condensed generalisation and not one intended as a reduction of a stylistic model as in Knud Jeppesen or Arthur Tillman Merritt; it is simply a description of typical melodic material in Roman-Catholic imitative writing, drawing particularly from motets and mass settings by Palestrina, Victoria, and Lassus, since these are most readily available in modern editions and well-known to the presumptive reader.[3] If we were to consider equivalent parameters in the thematic material available in Caldara's and Fux's counterpoint in ecclesiastical style, we would have to acknowledge the following:

- predominantly even distribution of note values;
- smaller note values appear either in ascending or descending motion anywhere in the *soggetto*;

[3] Arthur Tillmann Merritt, *Sixteenth-Century Polyphony: a Basis for the Study of Counterpoint*, (Cambridge, MA, ²1946); Knud Jeppesen, 'Das "Sprunggesetz" des Palestrinastils bei betonten Viertelnoten (halben Taktzeiten)', *Musikwissenschaftlicher Kongress: Basel 1924* (Leipzig, 1925), 211–219; id., *The Style of Palestrina and the Dissonance* (Copenhagen, ²1946).

- leaps generally countered by contrary motion, either in the form of steps or by leap;
- *Soggetto* may include sequences, ending either on the *finalis* or the *tenor*, reached by step or leap.

As becomes clear from this schematic melodic generalisation, there are a number of points in which the thematic material of Fux (to some extent) and Caldara (to a greater degree) differs from that of the sixteenth-century. This comes as no surprise, but it is striking that, as we shall see, many precepts of sixteenth-century voice leading were adapted in the imitative polyphony of these two, and some other, composers. How then could thematic material of different melodic conventions function according to similar voice leading regulations? We must first look closer at some of the stylistic differences mentioned above. The fact that *soggetti* frequently finish on the tenor of their mode (or indeed the dominant of their tonal key) in Fux and Caldara seems essentially related to the general sharpwards orientation of fugal writing (something that is anachronistic in relation to the polyphonic style of, for example, Palestrina). Entries are sometimes directly orientated harmonically towards the dominant harmony, as opposed to a unified harmonic function with different transposition levels. An even distribution of note values is, to a somewhat greater degree, stylistically consistent with much music from the generation before Palestrina—we shall see below some further correlations between late Franco-Flemish polyphony and Fux's contrapuntal writing.

Example 1 shows a *soggetto* which is, due to its metrical and rhythmic properties, highly atypical for the voice leading rules of the sixteenth century, and indeed for any polyphonic style from the same period.

Example 1. Fux, *Ad te Domine levavi*, bars 38–41



Yet, Fux superimposes voice leading regulation from that specific context onto thematic material that is essentially foreign to it. We can note briefly that Fux adheres more closely to melodic constraints than, for example, Caldara and later Georg Christoph Wagenseil, Georg Reutter, and Michael Haydn, even in cases where these composers apply voice leading that is balanced and less fugue-like. If we consider an example by Caldara it is clear that, in addition to its mensural rigidity, it outlines harmonic properties, on

account of which it is even further removed stylistically from the linear context from which *stile antico* voice leading regulations were derived.

EXAMPLE 2. Caldara, *Missa con canoni diversi*, Kyrie, bars 2–5



In his chapter on invertible counterpoint, Fux expectedly warns against progressions by skip to the octave.[4] This is all in good sixteenth-century practice, but such writing is still found in his own *a cappella* works. This leads us to voice leading.

VOICE LEADING

Gradus ad Parnassum deviates in numerous aspects not only from sixteenth-century musical practice, but also from treatises of the same period. One of these is terminology. Fux uses, for example, the term *inganno* for deceptive cadences. In earlier Italian theory, this signified something very different (permutation of melodic material, essentially another facet of the concept of deception). Here he also states that 'the formal or perfect cadence leads from a major third into an octave' rather than the movement from major sixth to octave. He also illustrates that it is exactly the falling fifth that makes it a 'full cadence', something that in sixteenth-century writing in more than two voices is symptomatic of, rather than effecting, the cadence.[5] The older view is suggested in the two-part examples in *Gradus ad Parnassum*, but not in four-part examples, where the bass part takes precedence over the tenor part as the operative cadential part.

Gioseffo Zarlino's *Le institutioni harmoniche* (Venice, 1558) appears to have been important for terminology and concepts of the *Gradus ad Parnassum*. Fux uses *motus rectus*, *motus obliquus*, and *motus contrarius* for parallel, sidewise, and contrary motion. This was probably taken from Zarlino or one of the generic traditions following his writings (the most common terminology of Bartolomeus Ramis de Pareia, Johannes Tinctoris, and well

[4] Johann Joseph Fux, *Gradus ad Parnassum*, Vienna, 1725, 155.

[5] Fux, *Gradus*, 175: 'Clausulam formalem, sive absolutam, Tertia majore concludi, inde in Octavam labi, non ignoras. Clausula vero ficta loco Tertiæ majoris, minore utens, clausulam formalem auribus expectam avitando eludit, atque audientis opinionem fallit. Unde ab Italis *Inganno* nuncupata est.'

into the sixteenth century was 'ascendente vel descendente simili', or similar phrases). The system of species adopted by Fux can be seen in rudimentary form in Zarlino and Orazio Tigrini, but is most likely taken from one or several treatises such as Girolamo Diruta's *Il transilvano dialogo* (Venice, 1593) and Adriano Banchieri's *Cartella musicale* (Venice, 1614), certainly also by way of Angelo Berardi's *Documenti armonici* (Bologna, 1687) or *Miscellanea musicale* (Bologna, 1689), published within Fux's own lifetime.[6]

Concerning the pedagogical method for voice leading, there are some marked discrepancies in attitude compared to sixteenth-century treatises. Zarlino's view that many problems of voice leading disappear with imitation denotes that a good *soggetto* and a good grip of how to apply this in imitation is the proper starting point for voice leading—a much more pragmatic and effective method for counterpoint pedagogy than the graded voice leading practice patterns with freely invented counterparts in the *Gradus ad Parnassum*.[7] This has to do, of course, with a difference in assumed prior knowledge: Fux's method aspires to be a universal *manuductio* even out of its context. It is obvious that some elements taken from sixteenth-century treatises have an artificial presence in the treatise. For example, the *sospiro* rest with mensuration value of a minim is a structural device in sixteenth-century counterpoint—in Fux's description and examples it has no such function, being mentioned as a useful device only in the second species.[8]

As regards the general view of sacred music, its functions, and ideals, Fux's treatise conforms surprisingly well to that of much earlier texts. His briefly defined concept of taste (*gusto*) effectively recounts all precepts of the fifteenth century, as they are found, for example, in Tinctoris.[9] But there are also passages that outwardly reflect patterns of thought from even earlier music theory. Consider these passages concerning the ontology of music as compared to liturgical texts:

> In componendo partes praedictas [of the Mass] debet artifex dictamen vel materiam ab alio, puta theologo vel legista, recipere, et post hoc formam ei debitam debet musicus applicare. Sic enim ad invicem se iuvant artes mechanciae, ut in sutoria et corii praeparatura sensui fit apertum.[10]

---

[6] Especially Diruta is interesting in this aspect. His seven contrapuntal patterns are described in *Il transilvano, libro secundo*, 9–15.

[7] See Gioseffo Zarlino, *Le istitutioni armoniche* (Venice, 1558), chapter 28.

[8] Fux, *Gradus*, 59.

[9] *Complexus effectuum musices* (*c.*1485), in Johannes Tinctoris, *Opera theoretica*, ed. Albert Seay [Corpus Scriptorum de Musica, 22] (Rome, 1975–1978), ii, 165f.

[10] Johannes de Grocheio, *De musica* [*c.*1300], ed. E. Rohloff [Media latinitas musica 2] (Leipzig, 1943), 41–67, at 66.

(In composing the mentioned sections [of the Mass] the artist must receive the text or subject matters from another person, the theologian or the theorist, after which the musician should apply to it the appropriate form. Thus the lines of craft support one another, as is clear to see in the workshop of the shoemaker or skin tanner.)

Ad hæc omnia assequenda, compositor peritum in arte sua sartorem imitabitur, qui omnes corporis articulos, longitudinem, & latitudem exacte mensura dimetitur, ut vestem corpori quam aptissime convenientam conficiat: ita musico textus vestiendus, significationis, & affectus ratio habenda est, ut musica verborum aptata significatui non solum canere, verum etiam perorare videatur.[11]

(In order to achieve all these things the composer will imitate the tailor who is skilled in his craft, who measures exactly all the parts of the body, length and breadth, in order to make the garment fitting in best possible way. Just in this way, the text must be clothed by the musician, and its significance and feeling should be taken into account in order that music, fitting the sense of the words, express these rather than just sing them.)

One may note (i) that the passages appear in similar contexts: speaking of words in relation to music and the style fitting sacred music; (ii) that they are similarly phrased and structured; and (iii) that they both relate to a figure of thought according to which music's relation to text is inherently reliant, representing the ecclesiastical style as an applied art. There are in the *Gradus ad Parnassum* several other passages that suggest paraphrase or reference to medieval treatises, a fact that will have to be discussed separately elsewhere. Finally, a fourth possibly significant connection between the two above statements is that both authors write from a rather self-conscious geopolitical position: Johannes de Grocheio in Paris and Fux in the centre of the Habsburg Empire, pinpointing distinct styles, rather than music in general—both describe normative procedures of composition with full awareness of other styles.

Franz Nekes suggested, now more than a century ago, that in the late sixteenth century the guiding rule concerning the 1:4 mensuration ratio (four crotchets against a semibreve) mainly had to do with contour rather than with the placing of consonances and dissonances.[12] This observation finds significant support in the repertory, for example, in Palestrina's *Missa Dilexi quoniam*. This is, in fact, a perfect example of the conflict between Fux's concept of style and his precepts, supposedly deduced from observations in

[11] Fux, *Gradus*, 243.

[12] The remark is found in a review of the *Kompositionslehre* of Michael Haller, in the *Gregorius-Blatt*, 1892, 81.

the repertory. Fux, as far as I have been able to ascertain, completely refrains from part-writing such as that found in the mentioned work by Palestrina; moreover, his precept that the third note in the figure of four crotchets can only be dissonant if framed by two consonant notes—certainly conceived long before transmitted as text in the *Gradus ad Parnassum*—seems to have led him to writing passages that have no single analogy in sixteenth-century repertory. He writes this figure with only the note preceding the dissonant third note being consonant, for example, in the Gloria of his *Missa Constantiae*. This is thus an example in which the stylistic principles of Palestrina and Fux not simply differ, but are in fact mutually exclusive. While it may be true that Fux did not attempt an exact replication of Palestrina's writing, and that it is usually futile to suggest precepts of general sixteenth-century voice leading, Fux seems to be in conflict with a majority of extant sixteenth-century instruction, both theoretical and practical, concerning the treatment of crotchets. Jeppesen has pointed out that it goes specifically against Tigrini's *Compendio della musica* (1588), where he states that a passage (Tigrini specifically mentions cadences) consisting of four crotchets is generally set in a way that the third crotchet forms a dissonance.[13] This is completely reverse to what Fux teaches and, as we have seen, it is confirmed by a lot of extant repertory of the generation following Tigrini. This goes back further: already in Pietro Aaron's *Toschanella in musica* (1523) we find that the first and last notes in such movement (not specifically at cadences, as it is phrased in Tigrini) should be consonant, while the middle notes could be dissonant.[14]

One element of voice leading that was common by the turn of the seventeenth and eighteenth centuries is the embellishment drop of a fifth in a syncopated suspension. It is certainly very rare in South-European sixteenth-century music. Fux describes in practical detail how to turn a ligature into this figure: 'the ligatures described so far may also be used in a different way, where the original form is hardly changed, but nevertheless a more enlivening movement results.'[15]

---

[13] Knud Jeppesen, *Counterpoint: the Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century* (New York, 1939; R/Dover, 1992), 29f.

[14] Ibid.

[15] Fux, *Gradus*, 76.



FIGURE 1. Fux, *Gradus ad Parnassum,* 76

It seems that eighteenth century composers in the Habsburg Empire had received this mannerism via traditions outside Roman music. It is found in the later Franco-Flemish traditions, in German secular music, and early Lutheran music as well as in polyphony of seventeenth-century Northern Europe—Aloysius is, it appears, not a Roman after all.

EXAMPLE 3. Fux, *Gradus ad Parnassum,* p. 137, bars 6–11



This latter point relates also to the comments regarding the Amen in the *Missa Credo in unum Deum,* where Fux addresses real or possible criticism against his voice leading by letting Aloysius demonstrate how the perceived writing of consecutives in fact occurs only as an embellishment which does not concern the 'core' of the work (the same principle can, if

reversed, give rise to such writing, for example, by having consecutive intervals falling on accented beats in second species writing). While most modern analysts would probably agree that it is a difference between the 'core' or 'background' progressions and the 'outer' or 'foreground' voice leading, instances such as those in the *Missa Credo in unum Deum* are not to be found either in extant sixteenth-century counterpoint instruction nor, it appears, in repertory from that period (unless one considers rules such as those by Franchinus Gaffurius and Nicolò Burzio, who maintain that it is better to have faulty voice leading in small note values so that its effect is less easily perceived, but this has to do with dissonant passing notes).[16]

ASPECTS OF MODAL HARMONY AND VOICE DISTRIBUTION

What then was Fux's relation to modal concepts of the sixteenth century? If we look at his bicinia and compare them to, for example, the 'Et resurrexit' in Josquin's four-part *Missa l'homme armé sexti toni*, we see that none of them uses the unprepared fourths on a stressed beat as found in the passage by Josquin.

EXAMPLE 4. Josquin, *Missa l'homme armé sexti toni*



[16] Franchinus Gaffurius, *Practica musicæ*, facs. of the 1496 Milan edn. (New York, 1979), fol. D 3v.

In the *Gradus ad Parnassum*, it is regarded as a dissonance whenever the lower of the two notes forming the fourth has the function of fundamental note, as for example in two-part writing.

EXAMPLE 5. Palestrina, *Missa ad fugam*, Sanctus, bars 36–38



However, these kinds of fourths reached by ascending motion are occasionally found, not only in the early sixteenth century, but also in the later part of the century, especially in three-part writing as in Palestrina's *Missa ad fugam* (ex. 5), with which Fux was certainly familiar, since it may indeed have acted as a model for his *Missa San Carlo*.[17] Here the fourth is unprepared and it is peculiar that Fux does not permit this, nor ever uses anything like it in his own compositions, since he takes many other liberties from sixteenth-century repertory that were unacceptable in coeval treatises. In the matters of the fourth treated as a consonant it is very likely that Fux, long before he issued his treatise, had taken impression from Zarlino's discussion of *superparticulares*, siding with the Pythagorean view that only ratio numbers with one digit difference could be regarded as a consonance: thus 3 : 2 (fifth), 4 : 3 (fourth), 5 : 4 (major third) and 6 : 5 (minor third) are consonant, but 8 : 3 (octave plus fourth) cannot be. There is thus a difference between the fourth in itself (4 : 3) and the function of fourth (8 : 3).[18]

Some of the examples of invertible counterpoint at the tenth in the *Gradus ad Parnassum* correspond closely to the composition model Gaffurius discusses and ascribes to Tinctoris, Guarnerius, Josquin, Werbecke, Alexander Agricola, Compère, Brumel, and Isaac, with parallel tenths in outer parts with 2 : 1 or 4 : 1 rhythmic relation to the c.f.

---

[17] For a discussion whether or not this mass may have served as a model for Fux, see Thomas Day: 'Echoes of Palestrina's Missa ad Fugam in the 18th Century', *Journal of the American Musicological Society*, 24/3 (1971), 462–469.

[18] Zarlino, *Istitutioni*, chapter 5. We find indications of this when Fux describes which type of voice distribution and disposition sounds best with reference to the order of the harmonic overtone series.



FIGURE 2. Fux, *Gradus ad Parnassum*, 179

It is interesting to note that such strict writing is largely absent from Fux's compositions. The reason seems to be that this was only a demonstration of the inversion, giving the inversions simultaneously in outer parts with either imitation or another *soggetto* in the middle parts. This is indicated by the statement: 'now it remains to be demonstrated how this species of counterpoint should be used in practical composition.'[19] This is the main difference in relation to pre-Palestrinian composers, who used this pattern as a structure in itself, either as a *bicinium*, or with additional parts.[20]

We have seen that a number of stylistic traits in Fux's and Caldara's polyphony have their counterparts in Franco-Flemish music before c.1550 and in later music in Central and Northern Europe but not to any greater degree in Festa, Palestrina, Zoilo, or other music from Rome in the late sixteenth-century. This seems to indicate either that the later composers had learned from repertory of the earlier sixteenth century (for example through examples cited in Glareanus) or that they followed a tradition of contrapuntal writing that was conspicuously dissimilar to what may be termed 'Palestrina style', constituting a rather diluted and eclectic tradition of the same. Important future research tasks would include a thorough philological analysis of the *Gradus ad Parnassum* in relation to earlier music theory and further identification of stylistic elements in the *stile antico* of the Habsburg Empire in the first decades of the eighteenth century with specific focus on the music of composers such as Caldara and Palotta.

---

[19] Fux, *Gradus*, 189: 'Jam demonstrare restat, quo modo Contrapunctum hoc in usum componendo redigendum sit [...].'

[20] Mattias Lundberg, 'Tracing an Ontology of Voice-Leading in Fifteenth-Century Counterpoint Regulation', *Principles of Music Composing: Aspects of Historical Dispersion* (Vilnius, 2004), 41–49.

Albert Clement

‚Gradus ad Lipsias'. Zum Fux-Verständnis in Bachs Kreisen

Die Geschichte der Fux-Überlieferung ist mit der Geschichte der Bach-Überlieferung eng verbunden. Darauf hat Friedrich Wilhelm Riedel schon 1963 aufmerksam gemacht, wobei er u.a. auf die Tätigkeit von Georg Johann Daniel Poelchau (1773–1836) hinwies.[1] Dieser Schüler von Georg Michael Telemann,[2] der eine mehr als 2.600 Titel umfassende Sammlung von Musikerhandschriften zusammentrug, besaß sowohl die bedeutendste Bachsammlung, die sich jemals in Privathand befand (womit er zugleich als *primus inter pares* der Privatsammler von Musikerautographen gilt),[3] als auch 18 Fux-Quellen. Mehrere von ihnen erhielt er durch seinen Wiener Freund und Autographensammler Aloys Fuchs (1799–1853), der nicht nur den ersten thematischen Katalog der Werke Fux' verfasste, sondern auch sehr an die Kunst „des größten Harmonikers und Contrapunktisten der Welt Joh. Seb. Bach" interessiert war.[4] Ähnliches lässt sich auch von dem Wiener Pianisten Joseph Fischhof und von dem Preußischen Minister Otto von Voß sagen.[5] Die gemeinsame Bach- und Fux-Überlieferung reicht also bis ins 18. Jahrhundert zurück.

Von ihren Zeitgenossen wurden Bach und Fux sehr geschätzt und mehrmals in einem Zuge erwähnt; auf der anderen Seite sind beide Männer nicht mit einem Beitrag in Johann Matthesons *Grundlage einer Ehren = Pforte* (Hamburg, 1740) vertreten. Offenbar hatten die zwei Komponisten es nicht für nötig gehalten, eine Selbstbiografie zu verfassen.

---

[1] Friedrich Wilhelm Riedel, 'Musikgeschichtliche Beziehungen zwischen Johann Joseph Fux und Johann Sebastian Bach', in Anna Amalie Abert und Wilhelm Pfannkuch (Hg.), *Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag* (Kassel usw., 1963), 290–304.

[2] Georg Michael Telemann (1748–1831) war ein Enkel von Georg Philipp Telemann und dessen einziger Nachkomme, der den Beruf als Musiker ergriff; 1829 übergab er Poelchau etwa 200 Stimmen-Manuskripte seines Großvaters. Vgl. Ralph-Jürgen Reipsch, 'Telemann, Georg Philipp', *MGG2*.

[3] So Kirsten Beißwenger, *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek* (Kassel usw., 1992), 30.

[4] Beißwenger, *Notenbibliothek*, 31. Zitat nach seinem Vermerk auf dem Titelblatt der Handschrift *Premier Livre D'Orgue* von Nicolaus de Grigny, eine Kopie Bachs, die Fuchs 1852 erwarb.

[5] Auch diesen Hinweis findet man bei Riedel, 'Musikgeschichtliche Beziehungen', 291.

Wenn wir uns mit dem Thema ‚Gradus ad Lipsias' befassen und nach der Fux-Rezeption in den Kreisen um Bach fragen, so muss zuerst auf eine bekannte, von Johann Nikolaus Forkel in seiner Bach-Biographie veröffentlichte Mitteilung hingewiesen werden, die wieder auf Informationen von Carl Philipp Emanuel Bach basiert. Es handelt sich hier bekanntlich um die erste ausführliche Bach-Biographie. Sie erschien im Jahre 1802 und wurde „Seiner Excellenz dem Freyherrn van Swieten ehrerbietigst gewidmet von dem Verfasser".[6] Gottfried Baron van Swieten (1733–1803), geboren in Leiden (Niederlande), kam 1745 nach Wien mit seinem Vater, der als Leibarzt der Kaiserin Maria Theresia berufen worden war. Zehn Jahre später trat er selbst in den diplomatischen Dienst. In Berlin (1770 bis 1777) lernte er die Musik von Bach und Händel kennen, für die er sich später in Wien bekanntlich sehr einsetzte.

Forkel hatte C.Ph.E. Bach einen Fragenkatalog zugesandt, der schon am 13. Januar 1775 Punkt für Punkt beantwortet wurde. In Carl Philipp Emanuels Brief lesen wir:

> ad 11mum: in der lezten Zeit schätzte er hoch: Fux, Caldara, Händeln, Kaysern, Haßen, beyde Graun, Telemann, Zelenka, Benda u. überhaupt alles, was in Berlin u. Dreßden besonders zu schätzen war. Die erstgenannten 4 ausgenommen, kannte er die übrigen persönlich.[7]

Von Johann Sebastian Bach selbst sind uns keine Äußerungen über Fux bekannt. Es erweist sich aber als lehrreich, die Mitteilungen aus seiner unmittelbaren Umgebung näher zu studieren und zu analysieren wenn es unsere Zielsetzung ist, die Frage nach dem Fux-Verständnis in Bachs Kreisen nachzugehen.

Es sollte nicht unbemerkt bleiben, dass Carl Philipp Emanuel Bach – und in seiner Nachfolge später auch Forkel[8] – Fux ausdrücklich an erster Stelle unter den Komponisten nennt, die Bach „in seinem spätern, völlig reifen Alter" (so Forkel) besonders schätzte. In diesem Licht ist es interessant festzustellen, dass Bachs Nachfolger in Leipzig, der Dresdner Musiker Gottlob Harrer (1703–1755), bereits ein halbes Jahr nach seinem Amtsantritt in Leipzig

---

[6] Johann Nikolaus Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke* (Leipzig, 1802). Vor kurzem auch erschienen als: *Johann Nikolaus Forkel. Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke (Leipzig 1802). Edition – Quellen – Materialien.* Vorgelegt und erläutert von Christoph Wolff unter Mitarbeit von Michael Maul [*Bach-Dokumente*, vii] (Kassel usw., 2008). Ein Faksimile der Widmung findet man in *Bach-Dokumente*, vii, 8.

[7] *Bach-Dokumente*, vii, 109.

[8] Forkel, *Bachs Leben*, 47: „Hingegen hielt er nun viel auf den ehemahligen Kaiserlichen Ober-Capellmeister Fux, auf Händel, auf Caldara [...]" (*Bach-Dokumente*, vii, 59).

die *Missa Canonica* von Fux an zwei aufeinander folgenden Sonntagen – den Sonntagen *Quasimodogeniti* und *Misericordias* im Jahre 1751 – in den beiden Leipziger Hauptkirchen (St. Thomae und St. Nikolai) aufführte; außerdem scheint er auch in seiner Einrichtung dieser Messe (und anderer lateinischen Kirchenmusik) mit hinzugefügten Instrumentalstimmen dem Bachschen Vorbild gefolgt zu sein, wie wir es aus Bachs Bearbeitung von Palestrinas sechsstimmiger *Missa sine nomine* und anderen Kompositionen kennen.[9]

Wie Harrer auf derselben Basis weitergearbeitet hat und auch fortfuhr, Bachsche Kantaten zu musizieren, so hat Bach selbst in seinen späteren Jahren in Leipzig ein ähnlich vielseitiges Repertoire wie Harrer dargeboten.[10] Zu diesem Repertoire dürfte eine Ouvertüre von Johann Joseph Fux gehört haben.[11] An dieser Stelle soll nicht unerwähnt bleiben, dass sich an Abschriften katholischer Kirchenstücke aus Bachs Besitz außer der erwähnten Palestrina-Messe noch Messen, Motetten, usw. von vielen anderen Komponisten nachweisen lassen. Dazu zählen:

- eine Messe A-Dur von Johann (Pater Marianus) Baal
- sechs Messen (G-Dur-, C-Dur, g-Moll, D-Dur, F-Dur, A-Dur) von Giovanni Battista Bassani
- ein Magnificat C-Dur von Antonio Caldara
- eine Messe c-Moll (Kyrie und Gloria) von Francesco Durante
- Sanctus aus der *Missa Superba* D-Dur von Johann Caspar Kerll
- eine Messe (Kyrie und Gloria) g-Moll von Antonio Lotti
- ein Kyrie C-Dur von Giuseppe Peranda
- Kyrie und Gloria aus der *Missa S. Lamberti* a-Moll von Johann Christoph Pez
- eine Reihe von anonymen Messen (oftmals nur Teile daraus), Magnificat-Vertonungen und vieles anderes mehr.[12]

Wenn wir uns Bachs eigenen Werken zuwenden, so stehen im Mittelpunkt seiner letzten Schaffensperiode zwei Kompositionen: Der dritte Teil seiner

---

[9] Die Bachiana aus den 1999 in Kiew wiederentdeckten Beständen der Sing-Akademie zu Berlin haben unsere Kenntnisse erheblich vermehrt. Siehe Wolfram Enßlin, *Die Bach-Quellen der Sing-Akademie zu Berlin* (Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung 8.1, 8.2, Hildesheim, Zürich, New York, 2006). Vgl. zu Palestrina auch Beißwenger, *Notenbibliothek*, 305f., 366.

[10] Diese von Riedel, 'Musikgeschichtliche Beziehungen', 298, geäußerte Vermutung hat sich durch spätere Forschung bestätigt.

[11] Die von Hugo Riemann 1899 (*Musikalisches Wochenblatt* 30, 65f.) erwähnte Ouvertüre von Fux in der Bibliothek der Thomasschule wurde in der späteren Forschung bislang nicht identifiziert.

[12] Vgl. Beißwenger, *Notenbibliothek*, passim, und Enßlin, *Bach-Quellen*, passim.

Clavierübung und die h-Moll-Messe. Beide Werke zeugen von seiner Beziehung zur Vokalpolyphonie des 15. und 16. Jahrhunderts und deren Nachahmungsstil im 18. Jahrhundert. Diese Beziehung ist auch durch die Datierung der Abschriften von mehreren oben erwähnten Werken – oder ihre Wiederaufführung, wie etwa die Messen Bassanis 1747/1748 – für die späteren Leipziger Jahren belegt.[13] Clavierübung III soll weiter unten ausführlicher zur Sprache kommen.

Von Fux hat Bach nicht nur möglicherweise eine Ouvertüre besessen (s.o.), sondern über das theoretische Fundament der Vokalpolyphonie, wie man sie zu Bachs Zeiten verstand, war er mit Sicherheit durch Fux informiert: Von dessen *Gradus ad Parnassum*, der in erster Linie hierfür maßgeblich war, hat er die lateinische Originalausgabe besessen. Vermutlich hat er das Fuxsche Werk sogar sehr bald nach dem Erscheinen gekauft, da die Auflage schnell vergriffen war.[14] Und wie durch ein Wunder ist Bachs eigenes Handexemplar von gerade diesem Buch erhalten. Es zählt zu den seltensten Fällen von Drucken mit autographem Besitzvermerk die wir überhaupt von Bach haben.[15] Die anderen Ausgaben sind die dreibändige Ausgabe mit dem Titel *Die Heilige Bibel nach S. Herrn D. Martini Lutheri Deutscher Dolmetschung / und Erklärung* von Abraham Calov (Abb. 1a), wie auch einige Exemplare von Elias Nicolaus Ammerbachs *Orgel oder Instrument Tabulatur.*

Der Bibelkommentar von Abraham Calov steht an der Spitze der Liste der theologischen Bücher im Nachlassverzeichnis von Bachs Vermögen, das nach seinem Tod abgefasst wurde. Die drei Bände sind die einzigen noch vorhandenen Exemplare der Bücherliste von 1750 und befinden sich heute in den Vereinigten Staaten.[16] Ihre Bedeutung für die Bachforschung kann kaum hoch genug eingeschätzt werden, denn sie enthalten nicht nur das Monogramm des Komponisten auf jedem der drei Titelblätter, sondern außerdem noch Randbemerkungen und Unterstreichungen.[17] Unter den Marginalien befinden sich folgende:

---

[13] Über die Kopierdaten gibt jeweils Beißwenger, *Notenbibliothek*, Aufschluss. Palestrinas *Missa sine nomine* wurde von Bach um 1742 abgeschrieben (ebd. 305).

[14] Darauf hat schon Christoph Wolff, *Der stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs. Studien zu Bachs Spätwerk* (Wiesbaden, 1968), 27 Fn. 29, hingewiesen. Übrigens gab es im Notenteil mehrere Beispiele von Fuxschen Kompositionen.

[15] Siehe für weitere Notizen und Besitzvermerke *Bach-Dokumente*, i: *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs*, vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze (Leipzig, 1963), 268–270.

[16] Concordia Seminary Library, St. Louis, Missouri. Als Band I aus der Reihe *Bach-Dokumente* erschien (1963), war noch nicht bekannt, wo genau die Bände sich befanden.

[17] Dies ist auch der Grund dafür, dass Wever Van Wijnen, Franeker, die Veröffentlichung einer Faksimile-Ausgabe mit Kommentarband vorbereitet, hg. von Albert Clement und



J. M. J.

Die Heilige Bibel

nach D. Herrn D. MARTINI LUTHERI
Deutscher Dolmetschung/und Erklärung/
vermöge des Heil. Geistes/
im Grund-Text/
Richtiger Anleitung der Cohærentz,
Und der gantzen Handlung eines jeglichen Texts/
Auch Vergleichung der gleichlautenden Sprüche/ enthaltenen
eigenen Sinn und Meinung/
Nebst ordentlicher Eintheilung eines jeden Buches und Capitels/
und Erwegung der nachdrücklichen Wort/und Redens-Art
in der Heil. Sprache/
sonderlich aber
Der Evangelischen allein seligmachenden Warheit/
gründ = und deutlich erörtert/
und mit Anführung
Herrn LUTHERI deutschen/und verdeutschten Schrifften/
also abgefasset/
daß der eigentliche Buchstäbliche Verstand/
und gutes Theils auch
der heilsame Gebrauch der Heil. Schrifft
fürgestellet ist/
Mit grossem Fleiß/und Kosten ausgearbeitet/
und verfasset/
von
D. ABRAHAM CALOVIO,
Im Jahr Christi cIↃ IↃc XXCI.
welches ist das
5681ste Jahr/von Erschaffung der Welt.
Zu Wittenberg/
Nicht uns HERR/nicht uns/sondern deinem Namen gib Ehre/
umb deiner Gnade und Warheit!
Gedruckt in Wittenberg/bey Christian Schrödtern/der Univ. Buchdr.

ABBILDUNG 1a. Abraham Calov, *Die Heilige Bibel* [...], Titelseite mit Bachs Besitzvermerk. Mit freundlicher Genehmigung der Concordia Seminary Library, St. Louis, Missouri.

Robin A. Leaver. Mit dem Jahreszahl 1733 mag das Jahr angezeigt sein, in dem Bach seine Bibliothek einer Revision unterzog, da wenigstens ein anderer Band sowohl ein ähnliches Monogramm als auch die Jahreszahl 1733 aufweist.

- zu 1Chron 25 (26 ist ein Druckfehler bei Calov), dem Kapitel in dem die Bestimmung und Ordnung der Instrumentalisten und Sänger bei der Musik im Tempelgottesdienst beschrieben wird: „NB. Dieses Capitel ist das wahre Fundament aller Gott gefälligen Kirchen Music.“

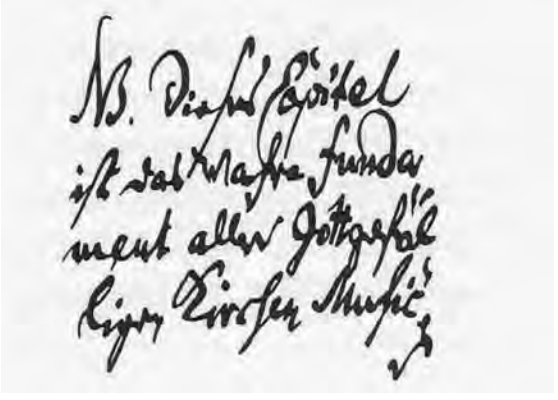


Abbildung 1b.
Calov, *Die Heilige Bibel* [...], Randbemerkung Bachs zu 1Chron 25.

- zu 1Chron 28, wo David seinen Sohn Salomo als seinen Nachfolger vorstellt und ihm den Entwurf für den Tempel sowie die Dienstordnungen übergibt, wobei Bach Calovs Kommentar dazu als Beweiß für die

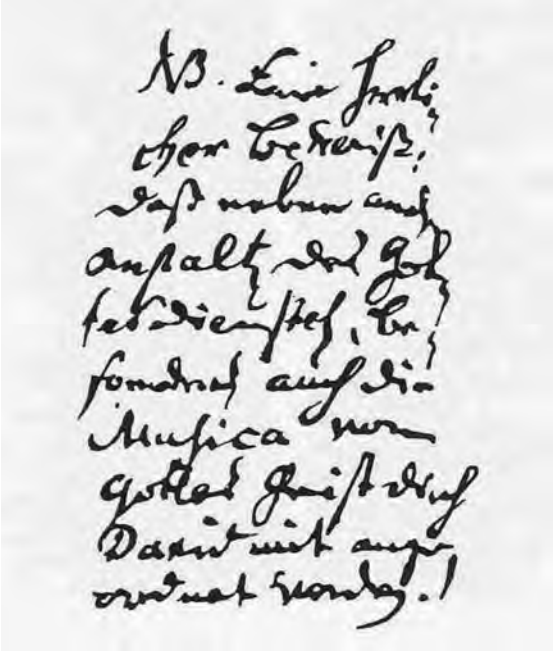


Abbildung 1c.
Calov, *Die Heilige Bibel* [...], Randbemerkung Bachs zu 1Chron 28.

Gottgewolltheit der Musik im Gottesdienst versteht: „NB. Ein herrlicher Beweiß, daß neben anderen Anstalten des Gottesdienstes, besonders auch die Musica von Gottes Geist durch David mit angeordnet worden."

Bach hat diese Bücher also nicht nur besessen, sondern nachweislich auch sehr gut gelesen.[18]

Auch Elias Nicolaus Ammerbachs *Orgel oder Instrument Tabulatur* aus dem Jahre 1571 war im Besitz Bachs; er verfügte sogar über mehrere Exemplare.


Orgel oder In-

strument Tabulatur.

Ein nützlichs Büchlein / in welchem notiwendige erklerung der Orgel oder Instrument Tabulatur / sampt der Application / Auch frölliche deutsche Stücklein vnnd Muteten / etliche mit Coloraturn abgesatzt / Desgleichen schöne deutsche Tentze / Galliarden vnnd Welsche Possomtzen zubefinden / etc. Desgleichen zuuor in offenem Druck nicht ausgangen.

Jetzundt aber der Jugend vnd anfahenden dieser Kunst zum besten in Druck vorfertiget / Durch

Eliam Nicolaum / sonst Ammerbach genandt / Organisten zu Leipzig in S. Thomas Kirchen.

Mit fleis vom Autore selbs vberseh'n vnd Corrigirt.

Anno / 1 5 7 1.

Bach

Abbildung 2. Elias Nicolaus Ammerbach, *Orgel oder Instrument Tabulatur*, Titelseite mit Bachs Besitzvermerk. Mit freundlicher Genehmigung der Cambridge University Library.

[18] Cf. etwa Robin A. Leaver, *J. S. Bach and Scripture. Glosses from the Calov Bible Commentary* (St. Louis, 1985); Thomas Donald Rossing, *The Calov Bible of Johann Sebastian Bach. An Analysis of the Composer's Markings* (Diss., Univ. Minnesota, 1992).

Ammerbach, der im 16. Jahrhundert Organist an der Thomaskirche in Leipzig war und das erste gedruckte Buch mit Orgelmusik in Deutschland publizierte, entwickelte die heute als „Deutsche Orgeltabulatur“ bekannte Notation, die speziell für die Orgel geeignet ist. Es ist erwähnenswert, dass Bach selbst ebenfalls die Tabulaturschrift verwendet hat, und zwar in seinem *Orgel=Büchlein*. Außerdem ist ein Vergleich der Titelseiten aufschlussreich. Bei Ammerbach heißt es:

> Ein nützlichs Büchlein / in welchem notwendige erklerung der Orgel oder Instrument Tabulatur [...] Jugend und anfahenden dieser Kunst zum besten in Druck vorfertiget [...].[19]

Bei Bach heißt es:

> Orgel = Büchlein, Worinne einem anfahenden Organisten Anleitung gegeben wird, auff allerhand Arth einen Choral durchzuführen […].[20]

Auch die Tatsache, dass der Choral *Wenn wir in höchsten Nöten sind* bei beiden Organisten vorhanden ist, weist auf Bachs Studium von Ammerbachs Büchlein hin.[21]

In Bachs erhaltenem Handexemplar von Fux’ *Gradus ad Parnassum* findet man seinen Besitzvermerk *JSBach* mit als Preisangaben vier Reichsthaler, zwölf Groschen, bzw. zwölf Groschen, die sich auf Buch (*mater:*) und Einband (*ligat.*:) beziehen.[22] Hochinteressant ist nun, dass in der unmittelbaren Nähe Bachs die erste Deutsche Übersetzung des Fuxschen Werkens zustande kam, weil Lorenz Christoph Mizler, der 1738 die *Correspondirende Societät der musicalischen Wissenschaften in Deutschland* gegründet hatte, im Frühjahr 1742 die deutsche Ausgabe des *Gradus* mit selbstverfassten Anmerkungen erscheinen ließ, wie aus der Titelseite hervorgeht:

> Aus dem Lateinischen ins Teutsche übersetzt, mit nöthigen und nützlichen Anmerckungen versehen und heraus gegeben von Lorenz Mizlern, Der freyen Künste Lehrer auf der Academie zu Leipzig.[23]

---

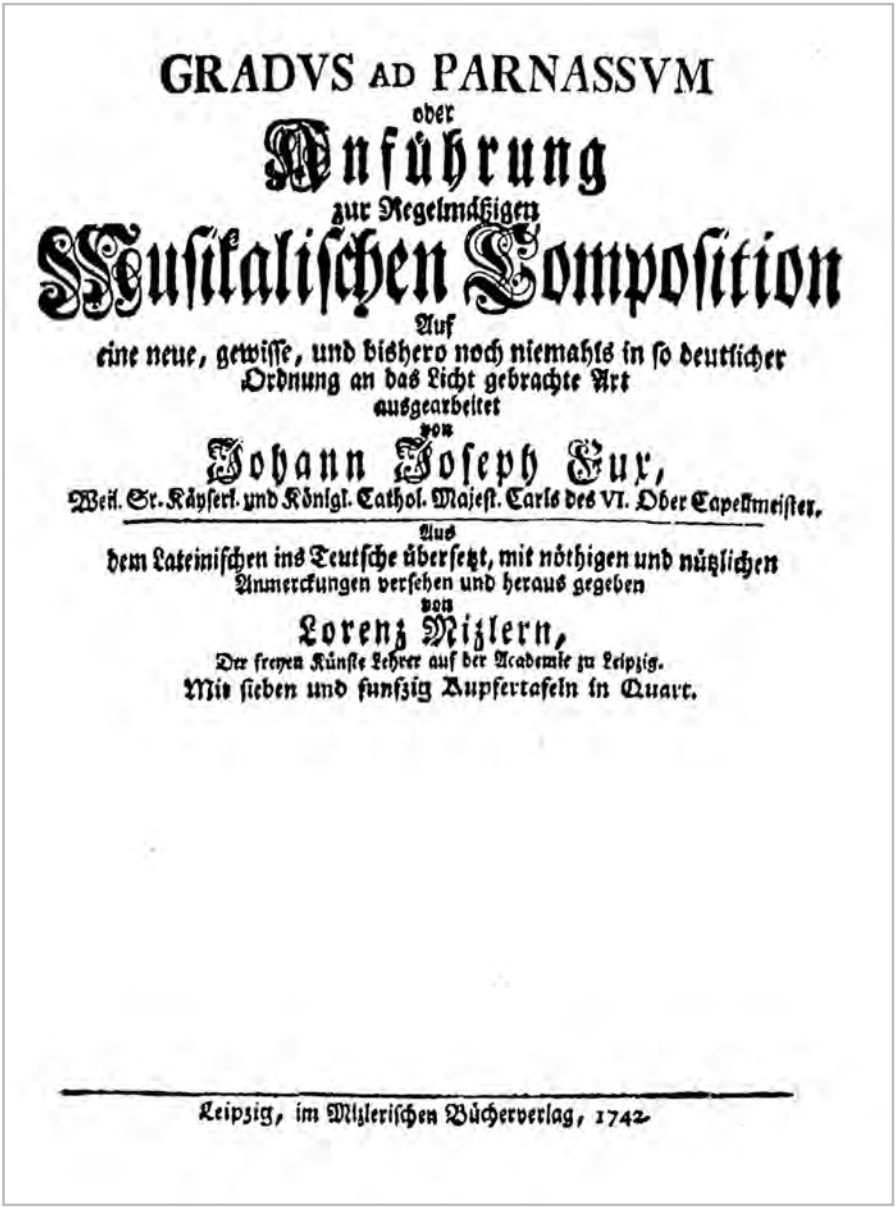
[19] Ein Faksimile gibt es in Stanley Godman, ‘Bach’s copies of Ammerbach’s „Orgel oder Instrument Tabulatur“ (1571)’, *Music & Letters* 38/1 (1957), 21–27.

[20] Siehe *Johann Sebastian Bach. Orgelbüchlein BWV 599–644. Faksimile der autographen Partitur*, hg. von Heinz-Harald Löhlein (Kassel, usw., 1981).

[21] Besonders interessant ist es, dass diese Psalmmelodie hier schon 1571 mit dem Inzipit des erwähnten Chorals erscheint. Vgl. Godman, ‘Bach’s copies’, 26.

[22] Staats- und Universitäts-Bibliothek Hamburg, Ms 202/2b. Faksimile in Wolff, *Der stile antico*, 227.

[23] Johann Joseph Fux, *Gradus ad Parnassum oder Anführung zur Regelmäßigen Musikalischen Composition* [...], 2. Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1742 (Hildesheim, Zürich, New York, 1999).



GRADVS AD PARNASSVM
oder
Anführung
zur Regelmäßigen
Musikalischen Composition
Auf
eine neue, gewisse, und bishero noch niemahls in so deutlicher Ordnung an das Licht gebrachte Art
ausgearbeitet
von
Johann Joseph Fux,
Weil. Sr. Käyserl. und Königl. Cathol. Majest. Carls des VI. Ober Capellmeister.

Aus
dem Lateinischen ins Teutsche übersetzt, mit nöthigen und nützlichen Anmerckungen versehen und heraus gegeben
von
Lorenz Mizlern,
Der freyen Künste Lehrer auf der Academie zu Leipzig.
Mit sieben und funfzig Kupfertafeln in Quart.

Leipzig, im Mizlerischen Bücherverlag, 1742.

ABBILDUNG 3. Johann Joseph Fux, *Gradus ad Parnassum*.
Titelseite der deutschen Ausgabe von 1742.

Da die deutsche Ausgabe eigentlich schon 1740 erscheinen sollte, dürfen wir annehmen, dass Mizler um 1736 mit der Übersetzung begonnen hat; die Hauptarbeit an dem Werk fiel dann vor allem in die Jahre 1739 bis 1742. Mizler war bis 1733 Schüler Bachs gewesen und hatte nach Abwesenheit von Leipzig den engeren Kontakt zu seinem Lehrer ab 1736 wieder aufgenommen. In der Einleitung seiner Dissertation, welche 1734 erstmals gedruckt war und 1736 in zweiter Auflage erschien, schrieb er über Bach: „Magno quoque cum fructu usus sum Tua celeberrime Bachi informatione in musica practica".[24]

Es erscheint sehr gut möglich, dass Bach zu den Anregern der Fux-Übersetzung gehörte. Zwar entsprach Bachs Unterrichtsmethode nicht derjenigen des *Gradus ad Parnassum*, wie uns Carl Philipp Emanuel bezeugt,[25] doch steht fest, dass Bach sich mit den Problemen des vokalpolyphonen Satzes ausführlich auseinandergesetzt hat. Zu den ‚Kronzeugen' von diesem Interesse Bachs zählt seine Sammlung mit dem Titel *Dritter Theil der Clavier Übung*, der im Jahre 1739 veröffentlicht wurde – einem Jahr, in dem das Reformationsjubileum im albertinischen Sachsen nachweislich mit drei Festtagen begangen wurde.[26] Um ein systematisches Aufgreifen der Modi scheint sich Bach vor allem in den späterem Leipziger Jahren bemüht zu haben, und zwar offensichtlich zusammenfallend mit seinen Studien im *stile antico*, wahrscheinlich sogar speziell auf Fuxsche Anregung hin (Fux stützt sich ja in seiner Kontrapunktlehre ausschließlich auf die Bearbeitung modaler Cantus firmi). In Bachs Sammlung findet man insgesamt 21 Orgelchoralbearbeitungen, denen kirchentonale Melodien zugrunde liegen. Es handelt sich um neun Bearbeitungen, die zusammen eine lutherische Messe (Kyrie und Gloria) bilden, sowie zwölf Bearbeitungen von sechs Katechismusliedern (jeweils *pedaliter* und *manualiter*), die als ‚Catechismus Sonorus' das Herzstück der Sammlung bilden.[27] Johann Philipp Kirnberger (1721–1758) weist in seinem theoretischen Hauptwerk *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* (Berlin 1771–1779) sowie in einer als Manuskript überlieferten Analyse auf die Katechismuschoräle aus Clavierübung III hin und erläutert die kirchentonalen Zusammenhänge. Der Anordnung des Originalstichs von

---

[24] Wolff, *Der stile antico*, 28f.

[25] *Bach-Dokumente*, vii, 109 (Brief an Forkel vom 13. Januar 1775): „In der Composition gieng er gleich an das Nützliche mit seinen Scholaren, mit Hinweglaßung aller der trokkenen Arten von Contrapuncten, wie sie in Fuxen u. anderen stehen."

[26] Albert Clement, *Der dritte Teil der Clavierübung von Johann Sebastian Bach. Musik – Text – Theologie* (Middelburg, 1999), 4.

[27] Ebd. 13.

Bachs Sammlung folgend bespricht er sie unter dem Titel „Entwicklung einiger in des Herrn Joh. Seb. Bachs Liedern vorkommenden Ausweichungen und Transpositionen".[28]

Kirnbergers Vertrautsein mit Bachs Intentionen hat einen Grund: Er wurde nämlich im Jahr 1739, dem Erscheinungsjahr von Clavierübung III, Schüler Bachs und blieb es wahrscheinlich bis zum Jahr 1741. Wie sich herausstellt, hat sich Bach bei seiner Beschäftigung mit dem *stile antico* auch mit modalen Problemen befasst, und es leuchtet ein, dass Clavierübung III dabei im Unterricht eine Rolle gespielt hat.[29] Christoph Wolff hat darauf hingewiesen, dass sich in der kirchentonal bestimmten harmonischen Struktur der drei im *stile antico* komponierten *pedaliter* Kyrie-Bearbeitungen dieser Sammlung die voll ausgenutzte modale Erweiterungsmöglichkeit des begrenzten Dur-Moll-Systems erweist.[30] Dass Bach gerade diese drei ersten Sätze seiner ‚Missa' aus Clavierübung III im stylus ecclesiasticus komponiert, hat zugleich theologische Bedeutung, wie ich meiner Monographie über diese Sammlung gezeigt habe.[31] Das Bild der Zurückhaltung in expressiver Gestaltung, dass sich für diese instrumentale Stile antico-Kompositionen ergibt, entspricht folgender Auskunft, die Fux in seiner lateinischen, sich im Besitz Bachs befindlichen Ausgabe gibt:

> Et quia Deus summa perfectio est, decet Concentum in ejus laudem tendentem, omni legum rigore, perfectioneque, quantum humana quidem imperfectio patitur, absolutum, omnibusque mediis ad devotionem excitandam aptis instructum esse. Et si textus expressio quandam exigit hilaritatem, cavendum est, ne Concentus Ecclesiastica gravitate, modestia, decoreque destituatur; quo Auditores in alios, quam devotionis affectus distraherentur.[32]
>
> (Weil nun Gott die allerhöchste Vollkommenheit ist, so soll auch die Musik, die zu seinem Lob abgefaßt, so genau nach den Regeln und so vollkommen, als es die menschliche Unvollkommenheit leidet, eingerichtet seyn, und alle Mittel, die zur Erweckung der Andacht dienen, in sich halten. Und wenn manchmal der Ausdruck des Textes einige Freude erheischet, hat man sich in Obacht zu nehmen, daß die Musik nicht dabey an der Bedachtsamkeit, die in der Kirche nöthig ist, und an der Bescheidenheit und Zierde einigen Mangel leide, wodurch man die Zuhörer zu andern, als andächtigen Leidenschafften bewegen würde.[33])

---

[28] *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800.* Vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze (Leipzig, 1972) [*Bach-Dokumente*, iii], Nr. 12: 'Kirnberger: Kirchentonarten in Choralvorspielen der Klavierübung III', 301–303.

[29] Vgl. Wolff, *Der stile antico*, 86.

[30] Ebd. 87.

[31] Clement, *Clavierübung*, 48.

[32] Fux, *Gradus ad Parnassum*, Exercitii V. Lectio VII. De Stylo à Capella, 242f.

[33] Fux, *Gradus ad Parnassum oder Anführung*, 182.

Am Anfang seiner Besprechung „Vom Kirchenstyl“ stellt Fux fest, dass Gott gewidmete Musik „ewig dauern soll“.[34] In diesem Zusammenhang ist auch folgende Bemerkung Mizlers in seiner Vorrede zu verstehen:

> Fux hat die ersten Gründe der Harmonie und Setzkunst vorgetragen, die allezeit gewesen sind, die noch sind, und die auch allezeit seyn und bleiben werden, so lange dieses Weltgebäude in ihrem Zusammenhang und die Regeln, nach welchen solches da ist, nicht verändern.[35]

Es gibt keinen Zweifel darüber, dass Mizler hier genau die Auffassungen seines Lehrmeisters reflektiert, hatte es die Musik doch für Bach mit ewigen Gesetzen der Natur, also mit göttlicher Ordnung, d.h. mit Schöpfungsgegebenheiten zu tun.[36] Das Respektieren der vorgegebenen musikalischen Gesetze heißt für Bach also Musizieren zur Ehre Gottes und zugleich zur menschlichen Freude, da die göttliche Ordnung den Menschen erfreut.[37] Und genau darauf zielt Mizler hin, wenn er in seiner Vorrede schreibt:

> Es ist eine ausgemachte Sache, daß wo Ordnung und eine gute Proportion vorhanden ist, solches wohl in die Sinnen fällt, und solche vergnüget. Wo ist aber wohl mehr Ordnung und gute Proportion vorhanden, als in einer Regelmäßigen und wohl ausgearbeiteten Fuge?[38]

Die Worte „wohl in die Sinnen fällt, und solche vergnüget“ erinnern an die Worte „zur Gemüths Ergezung“ aus dem Titel von Clavierübung III.[39] Aber auch Begriffe wie ‚Zusammenhang‘, ‚Regel‘, ‚Ordnung‘ und ‚Proportion‘ haben alles mit dieser Sammlung zu tun.

Eine ‚wohlausgearbeitete Fuge‘ gibt es als großangelegte Rahmenkomposition am Ende der Sammlung.[40] Diese dreiteilige Fuge in Es-Dur (BWV 552,2), in der die Zahl Drei – wie im ganzen dritten (!) Teil der Clavierübung

---

[34] Ebd., 181f.

[35] Ebd., ‘Vorrede des Uebersetzers’, [2].

[36] Sehr richtig weist Walter Blankenburg in diesem Kontext auf die – Bachs Anschauung nachweisbar wiedergebende – Definition des Generalbasses als „das volkommenste Fundament der Musik“ hin, die als *ars aeternis naturae legibus adstricta* (Werckmeister) theologisch zu verstehen ist. Siehe Walter Blankenburg, ‘Johann Sebastian Bach’, in Martin Greschat (Hg.), *Orthodoxie und Pietismus* [Gestalten der Kirchengeschichte, 7] (Stuttgart usw., 1982), 301–315, hier 311.

[37] Vgl. Albert Clement, *Over Bach, boeken en barbaren. Muziek in het wereldbeeld van de Duitse barok* [Antrittsrede Universität Utrecht, 21. März 2005] (Amsterdam, 2005).

[38] Fux, *Gradus ad Parnassum oder Anführung,* ‘Vorrede des Uebersetzers’, [3].

[39] Eine Faksimile der Titelseite gibt es in Clement, *Der dritte Teil der Clavierübung,* S. ii.

[40] Die Rahmenkomposition am Anfang ist das Präludium Es-Dur BWV 552,1. Siehe für eine eingehende Besprechung dieser Rahmenkompositionen Clement, *Clavierübung,* 20–34.

überhaupt – eine sehr wichtige Rolle spielt, ist in ihrer Form in höchstem Maße organisiert. Einiges davon lässt sich in Tabelle 1 sichtbar machen:[41]

	Taktanzahl	*Stimmenzahl*	*Einsätze des Hauptthemas*
Teil 1	36 (3×3×4)	5	12 (4×3)
Teil 2	45 (3×3×5)	4	6 (2×3)
Teil 3	36 (3×3×4)	5	9 (3×3)
			Summe: 27 (3×3×3)

TABELLE 1. Organisation von J. S. Bachs Fuge in Es-Dur BWV 552,2

Die Proportionsverhältnisse der Fuge sind bemerkenswert, zudem da das Verhältnis der thematischen Takte zu den nicht-thematischen mit 45 zu 72, d.h. mit 5 : 8 dem Verhältnis vom kleineren zum größeren Glied des Goldenen Schnittes entspricht, während das exakt gleiche Verhältnis sich in konkreten Zahlen auch in der Länge der Teile zueinander wiederfindet. Es ist höchstwahrscheinlich, dass Bach in der als Drei-Einheit konzipierten Fuge auf die Dreifaltigkeit anspielen wollte, wobei das ruhige Strömen des musikalischen Verlaufs des im *stile antico* komponierten ersten Teils als Abbild für Gott Vater – in der bildenden Kunst der Bachzeit oftmals als ein mächtiger *antiquus dierum* vorgestellt – verstanden werden kann. Eingehende Studien führen zur Feststellung, dass Bachs Verwendung und Summierung von Proportionen und tektonischen Ordnungsprinzipien eben im dritten Teil seiner Clavierübung geradezu verblüffend ist.[42] Tonart, Zahl, Stil, Taktart, Taktproportion, Kreisstruktur und vieles anderes mehr sind verwendet worden. Nur ein weiteres Beispiel dürfte hier genügen, um etwas von Bachs Tätigkeit als Baumeister in dieser Sammlung zu zeigen. Die Taktsummen der 21 Choralbearbeitungen lassen sich in einer Figur vorstellen, wie Tabelle 2 zeigt:

‚Missa'			*‚Catechismus Sonorus'*				
20	42	*32*	**75**	**100**	**118**	35	Summe: 422
60	61	*34*	**60**	**81**	24	102	Summe: 422
66	126	*30*	**91**	15	27	67	Summe: 422

TABELLE 2. Organisation der Taktsummen in den 21 Choralbearbeitungen aus J. S. Bachs Clavierübung III

[41] Hier und im Folgenden nach Clement, *Clavierübung*, 27ff.

[42] Siehe Clement, *Clavierübung*, 10ff.

Die kursiven Zahlen im Quadrat sind die Taktsummen der Manualiter-Kyrie-Bearbeitungen; die fettgedruckten Zahlen im Rechteck sind die Taktsummen der Pedaliter-Bearbeitungen des Katechismus. Die Anordnung entspricht also den vier Gruppen, in die man die Choralbearbeitungen einteilen kann:

1. *Kyrie pedaliter* und Gloria bilden ein Rechteck
2. *Kyrie manualiter* bildet eine Linie
   Gesamt: Die ‚*Missa*' bildet ein Quadrat

3. ‚Catechismus Sonorus' *pedaliter* bildet ein Dreieck
4. ‚Catechismus Sonorus' *manualiter* bildet ein Dreieck
   Gesamt: Der ‚*Catechismus Sonorus*' bildet ein Rechteck

Es war gewiss eine Absicht Bachs, mit Clavierübung III eine kompendienartige Sammlung vorzulegen, die ihm die Möglichkeit bot, die formale Vielfalt des Orgelsatzes beispielhaft darzustellen.[43] Eine Besprechung durch Mizler, die 1740 im Druck erschien, macht aber klar, dass man die Veröffentlichung von 1739 zugleich als eine ‚Antwort' Bachs aufgefasst hat:

> [...] Der Herr Verfasser hat hier ein neues Exempel gegeben, dass er in dieser Gattung der Composition vor vielen anderen vortrefflich geübt und glücklich sey. Niemand wird es ihm hierin zuvor thun, und gar wenige werden es ihm nachmachen können. Dieses Werk ist eine kräfftige Widerlegung derer, die sich unterstanden des Herrn Hof Compositeurs Composition zu critisiren.[44]

Ziel des Seitenhiebes auf Bachs Kritiker war vor allem Johann Adolph Scheibe mit seinen 1737/1738 anonym veröffentlichten Angriffen.[45] Es folgte ein polemischer Streit, der bis 1745 dauerte, und wobei bekanntlich vor allem Johann Abraham Birnbaum als Bachs ‚Sprecher' auftrat. In Bachs Sammlung findet man nicht nur freie und choralgebundene Werke, Kompositionen für Kirchenorgel und für häuslichen Pfeifen- und Saitenklaviere, *manualiter* und *pedaliter* konzipierte Stücke sowie Einflüsse aus benachbarten Ländern, sondern auch Stile die vom *stile antico* bis zum galanten Stil der neueren Generation reichen. Und gerade das Vorhandensein mehrerer Stile in Clavierübung III dürfte einmal mehr unterstreichen, was Mizler

---

[43] Ebd. 34ff.

[44] Mizler, *Musikalische Bibliothek* ii, Teil 1 (Leipzig, 1740), 'Merkwürdige musikalische Neuigkeiten', 156f.

[45] Siehe *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750*. Vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze [*Bach-Dokumente*, ii] (Leipzig und Kassel, 1969), 286ff.

bereits vor dem Erscheinen der Sammlung schon feststellte, als er sich Anfang 1739 gegen die kritischen Bemerkungen Scheibes richtete:

> [...] Wenn aber Herr Bach manchmal die Mittelstimmen vollstimmiger setzet als andere, so hat er sich nach den Zeiten der Musik von 20 und 25 Jahren gerichtet. Er kann es aber auch anders machen, wenn er will. [...] So wohl weiß der Herr Capellmeister sich nach seinen Zuhörern zu richten.[46]

Weiter oben wurde die Vermutung geäußert, dass Bach zu den Anregern der Übersetzung des *Gradus* zählte. Auch wurde klar, dass der Bach-Schüler Mizler in seiner Vorrede der deutschen Ausgabe des Fuxschen Werkes Auffassungen seines Lehrmeisters reflektiert hat. Weiter steht fest, dass auch Mizler – wie Birnbaum – mehrmals Bach in der von 1737 bis 1745 dauernden Polemik verteidigt hat. Vor diesem Hintergrund halte ich es für wahrscheinlich, dass man auch folgende Äußerungen aus Mizlers Vorrede nicht nur als Verteidigung von Fux, sondern zugleich als Verteidigung Bachs zu verstehen hat:

> [...] Wer aber vorgibt, daß die ersten Gründe der Composition, die Fux vorgetragen, nicht mehr Mode sind, der bekennet deutlich, daß er noch nicht den geringsten Verstand von der Composition habe.[47]

> Die Barbarn lachen über unsere Musik, und die beste von derselben gefällt ihnen nicht [...] Wird wohl unser Musik nicht mehr ordentlich und schön seyn, weil sie die Barbarn nicht begreiffen?[48]

Hatte doch Scheibe Bach den Vorwurf gemacht, dass er seinen Stücken „durch sein schwülstiges und verworrenes Wesen" das Natürliche entzog, und „ihre Schönheit durch allzugrosse Kunst verdunkelte."[49] Scheibe zieht zu Felde gegen die polyphone Kunst („Alle Stimmen sollen mit einander, und mit gleicher Schwierigkeit arbeiten, und man erkennet darunter keine Hauptstimme"),[50] während Mizler diese am Ende seiner Vorrede gerade verteidigt:

> [...] und wiewohl die Composition der Fugen, Contrapuncten, fugirenden Choräle, als das ordentliche, schönste und künstlichste in unserer Musik wohl was von seiner Ordnung und Schönheit verliehren, weil derselben Ordung und Zusammenfügung nur wenige, und mehrenteils Musikverständige beurtheilen können?[51]

---

[46] *Bach-Dokumente*, ii, 336.

[47] Fux, *Gradus ad Parnassum oder Anführung*, 'Vorrede des Uebersetzers', [2–3].

[48] Ebd., [3–4].

[49] *Bach-Dokumente*, ii, 286.

[50] Ebd.

[51] Fux, *Gradus ad Parnassum oder Anführung*, 'Vorrede des Uebersetzers', [4].

Die Bachforschung hat seit den sechziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts manches Dokument zutage gefördert. Die Summe ihrer Bemühungen liegt mittlerweile in der zurzeit siebenbändigen Ausgabe der Bach-Dokumente vor. Die Erforschung der stilgeschichtlichen und anderen Zusammenhänge hat noch viele Aufgaben zu erfüllen. Ein Beispiel ist die Frage nach der Bedeutung von Calovs Bibelkommentar aus Bachs Bibliothek. Die Frage nach der Bedeutung von Fux gehört auch dazu. Gesichert ist, dass es deutliche Zusammenhänge zwischen Fux' theoretischem Fundament der Vokalpolyphonie und Bachs späteren Leipziger Kompositionen gibt. Fest steht auch, dass Bach Fux sehr geschätzt und davon in seinem Unterricht gezeugt hat, wie die Schriften Kirnbergers und Mizlers deutlich machen.[52] Dass von einem ‚Gradus ad Lipsias' die Rede war, dürfte also klar sein, und von Leipzig aus ging es in deutscher Übersetzung weiter. Der ‚Gradus ad Lipsias' erhielt nach Bachs Tod in anderem Sinne noch eine Fortsetzung, als seine einzige, dann noch lebendige jüngste Tochter Regina Susanna Bach im Mai 1801 durch eine von Andreas Streicher und Grafen Fries in Wien durchgeführte Sammlung die Summe von 307 Gulden Wiener Courant erhielt; zu denjenigen, die Unterstützung verliehen zählten bekannte Namen wie Van Swieten, Wrbna und Lobkowitz.[53] Ob es schließlich auch vom Leipziger Bach eine wichtige Arbeit gab, die eine Reise nach Wien machte, ist noch eine offene Frage.[54]

---

[52] Übrigens lässt sich auch bei anderen Mitgliedern der *Correspondirenden Societät* ein Interesse für Fux nachweisen. Heinrich Bokemeyer, Georg Philipp Telemann und Gottfried Heinrich Stölzel hatten kompositorische Arbeit vom ihm im Besitz: Siehe Riedel, 'Musikgeschichtliche Beziehungen', 291. Weitere von ihm erwähnte Beziehungen erscheinen allerdings spekulativ, bzw. zu stark angesetzt (so verstarb Graf Giacomo de Lucchesini, Nummer 1 auf der Liste der Mitglieder, bereits 1739). Der *Societät* nicht angehörig war Bachs Freund und Verwandter Johann Gottfried Walther. Sein *Musicalisches Lexicon Oder Musicalische Bibliothec* (Leipzig, 1732), 269, enthält ein Lemma ‚Fux', in dem u. a. dessen *Gradus ad Parnassum* und mehrere Kompositionen – darunter eine „auf den Geburts=Tag der regierenden Römischen Kayserein, Elisabethae Christianae, aufgeführte Oper", Elisa – erwähnt werden.

[53] Siehe *Ausgewählte Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1801–1850*, hg. von Andreas Glöckner, Anselm Hartinger und Karen Lehmann [*Bach-Dokumente*, vi] (Kassel usw., 2007), 136f.

[54] Kurz vor dem Abschluss dieses Beitrages erschien Michael Mauls anregender Aufsatz '„Die große catholische Messe". Bach, Graf Questenberg und die Musicalische Congregation', *Bach-Jahrbuch*, 95 (2009), 153–175.

Erick Arenas

Evaluating the Eighteenth-Century Legacy of the Fuxian Liturgical Style: The Solemn Idiom and Michael Haydn

The significance of Vienna's elaborate liturgical music life under Emperor Charles VI (1711–1740) is hardly limited to the Baroque period; in the broader history of eighteenth-century church music it is seminal. Functions, styles and ideals attached to this musical environment endured through the so-called Classical period and the waning years of the Holy Roman Empire (officially dissolved in 1806). The solemn liturgical music idiom cultivated under Johann Joseph Fux's musical directorship of the court (1715–1741) fostered church music genres such as the *missa solemnis* and *vesperae solemnes*, genres that for decades remained central to the musical life of Vienna and its environs. Music of these genres share consistencies of function, style, and ideal. The writings and music of Johann Joseph Fux (1660–1741), understood in their Habsburg cultural context, impart a basic aesthetic for the idiom. An analytical approach to the corpus of elaborate church music composed in the later age of Haydn and Mozart demands an understanding of this aesthetic and its early eighteenth-century roots. The lesser-known Haydn, Johann Michael (1737–1806), provides a significant point of reference for exploring the later eighteenth-century repertoire. Among the composers prominent in Viennese church music at the conclusion of the eighteenth century, he stands as a Fuxian standard bearer.

THE EARLY SOLEMN IDIOM AND ITS CULTURAL BASIS

'Solemn style' refers to the type of music that became prominent in the early eighteenth century for its employment in festive liturgical celebrations connected to the imperial court. These occasions, such as a pontifical mass assisted by the imperial family and members of the Order of the Golden Fleece, called for sophisticated music that signalled both ecclesiastical authority and temporal power. For this reason, the highest level of solemnity was expressed though an idiom that combined trumpets and drums with the regular choral-orchestral forces used in the *stilus mixtus* as defined in

Fux's *Gradus ad Parnassum*.[1] This solemn idiom persisted throughout the eighteenth century due largely to the continuity of the imperial system, a persistence of the *pietas austriaca,* and the influence of the Habsburg court on central-European musical life.

The roots of this idiom are bound to Viennese imperial ideals that were germinating by the dawn of the eighteenth century. In these years, as the court, ecclesiastical, and noble institutions of Vienna rebuilt in the aftermath of the seventeenth-century struggles against Protestantism and Turkish aggression, the Holy Roman inheritance of the Habsburg dynasty exerted its influence triumphantly upon the city's identity. The capital's artistic compass pointed to the south, as its ruling establishments buttressed their political and spiritual identity through the adoption of idealised, historic Roman styles, as well as the exploitation of their connections to Catholic Italy. This Austro-Roman spirit was expressed most forcefully in architecture and music, the arts that most publicly represented the power of the ecclesiastical and political institutions. The self-consciously majestic style displayed by many new and rebuilt churches of the time was based on the classic inspirations of Renaissance and Baroque Italy.

Viennese musical ideals were animated by similar values of majesty and authority. The musical aspect of the early eighteenth-century Austro-Roman spirit was concentrated on the authoritative style of the sacred polyphony of Renaissance Rome. However, this was an orientation towards the model of Renaissance polyphony as a fundamental skill, not as an exclusive ideal. While many leading composers of the time continued to compose music in the *a cappella* style, their approach was not restrained by historicism. Indeed, the eighteenth-century approach to ecclesiastical counterpoint was flexible. The so-called *a cappella* style remained the epitome of sacred music, but even in church services it was more often utilized in a synthesis with other styles.

It is the juxtaposition or combination of traditional contrapuntal and modern concerted styles that Fux identifies as the *stilus mixtus.* In the later chapters of *Gradus ad Parnassum,* he asserts that such a mixed style was valid and appropriate in ecclesiastical composition, describing it as 'the custom of the time, especially in churches.'[2] Of Fux's *oeuvre,* the *Missa brevis solennitatis* (K. 5) offers an outstanding example of the *stilus mixtus* in a solemn

---

[1] Johann Joseph Fux, '*Gradus ad Parnassum* (1725): Concluding Chapters', translated by Susan Wollenberg, *Music Analysis,* 11 (1992), 236–237.

[2] Ibid.

guise.[3] Despite its brevity and lack of discrete numbers, the Gloria of this mass renders the text in an impressive succession of contrasting styles and textures including solo voice, imitative polyphony, declamatory homophony, concertato and *a cappella*. Nevertheless the gravity of traditional *a cappella* style is manifest in its austere employment on the line 'qui tollis peccata mundi miserere nobis'. Given this progressive approach to the concept of *a cappella* style, it is apparent that the use of contrapuntal texture in the eighteenth-century solemn idiom manifests not a mere traditional topic, but an essential, living style. Whether used strictly or in a modern concertato style, it embodies the Austro-Roman heritage of Viennese culture.

The distinguishing sonority of the solemn idiom, the martial sound of trumpets and drums, were united with the *stilus mixtus* due to the imperatives of court ritual. In the early eighteenth century trumpets and drums were generally available only to the most powerful of patrons. The triumphalism surrounding the house of Habsburg ensured an especially lavish use of them. Since the seventeenth century, these instruments were employed in imperial liturgy to render fanfares and sinfonias that heralded or punctuated ceremonial activity. During the reign of Charles VI their importance increased significantly. These years brought a substantial enhancement of the court trumpet choir.[4] At the same time, these instruments were further integrated into formal settings of liturgical texts.

The simplest combination of trumpet fanfare with choral texture within an individual work is found in examples such as Fux's setting of the Easter sequence *Victimae Paschali laudes* (*c.*1718), where the trumpet choir and vocal choir are heard essentially in alternation.[5] In comparison, the actual integration of trumpets into the choral texture can be heard in Fux's *Missa Corpus Christi* (*c.*1713), where the instruments are frequently used to ornament the declamatory choral writing and emphasize cadences. The *Missa Laetare* (1729) by Antonio Caldara (Vizekapellmeister, 1717–1736) presents an even better example of this integration. In its Kyrie II/*Dona nobis pacem* music, for example, a larger compliment of clarini and trombe play a more active role, doubling and ornamenting the fugato choral texture.

---

[3] Johann Joseph Fux, *Missa brevis solennitatis*, K. 5, ed. Josef-Horst Lederer [Johann Joseph Fux: Sämtliche Werke, III/1] (Graz, 1974).

[4] A. Peter Brown, 'The Trumpet Overture and Sinfonia in Vienna (1715–1822): Rise, Decline and Reformulation', in David Wyn Jones (ed.), *Music in Eighteenth-Century Austria* (Cambridge, 1996), 16.

[5] Johann Joseph Fux, *Victimae Paschali Laudes*, ed. Rudolf Walter (Vienna, 1997).

Compositions such as the *Missa Caroli* (1734) by Georg Reutter Jr (1708–1772) show how the solemn style was transmitted to a younger group of composers active in the generation following Fux.[6] The manner in which Reutter sustains the practice of ornamenting a declamatory choral texture with a layer of fanfare material is conspicuous from the opening measures of its Kyrie. Equally conspicuous in this opening is the brisk eighth- and sixteenth-note accompaniment in the violin part; this innovation is known as hallmark of Reutter's church music.[7]

Through their synthesis of venerable and modern styles and their amalgamation of ecclesiastical and aristocratic signifiers, solemn compositions embodied the imperial-spiritual order and heritage of early eighteenth-century Vienna. By virtue of their employment in celebratory services at the court, cathedral, and major churches, they constituted one of the most widely heard types of music in the city and its environs.

THE SOLEMN IDIOM AT MID CENTURY

Though the ceremonial life of the court was reduced after 1740 due to political instability, diminishing resources, and reforms of the local ecclesiastical calendar, Vienna's cultural life continued to be marked by a dense schedule of liturgical celebration. The production of suitable music for solemn occasions remained central to the careers of Viennese musicians working in and around the court of Maria Theresia (r. 1740–1780) and Francis I (r. 1740–1765). During this mid-century period, it was Georg Reutter Jr. who stood at the centre of Viennese liturgical music, having become *Domkapellmeister* at St. Stephan's in 1738 and also *Hofkapellmeister* in 1751.[8]

During the 1750s a significant shift in the character of the solemn idiom was effected by the decline of the clarino trumpet.[9] Due to this development, Reutter and his generation presided over the extinction of the elaborate, high-pitched obbligato trumpet passages and lengthy fanfares that recalled vividly the splendour of ceremony under Charles VI. Nevertheless the trumpet remained a fixture in liturgical music, since the voice of the *tromba,* or

---

[6] Georg Reutter Jr., *Kirchenwerke*, ed. by Norbert Hofer [Denkmäler der Tonkunst in Österreich 88] (Graz, 1970).

[7] Edward Olleson, 'Church Music and Oratorio', in Egon Wellesz (ed.), *The Age of Enlightenment: 1745–1790* [The New Oxford History of Music 7](Oxford, 1973), 294.

[8] David Wyn Jones. 'Reutter, Georg (ii)', in Grove Music Online. Oxford Music Online, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23278 (accessed April 10, 2008).

[9] Brown, 'Trumpet Overture', 32.

lower trumpet remained on the composer's instrumental palette. The solemn idiom remained prominent, though its defining sonority could only be employed in a more reserved manner. Aside from the occasional use of an abbreviated fanfare, such as that which opens the Sanctus of Salieri's 1788 Mass in D, composers active in the second half of the century used trumpets and drums mainly for harmonic reinforcement and the enhancement of *tutti* textures. The loss of the brilliant-style clarino, however, may arguably have been compensated by the increase in elaborate violin accompaniment that also took place under Reutter.[10]

CHALLENGES TO THE IDIOM, AND ITS LATER DEVELOPMENT

It was liturgical reform legislation that exerted the most dramatic impact on the practice of solemn liturgical genres in the second half of the century. In the 1750s, initiatives to curtail theatricality in the rendering of church music emanated from both Rome and the imperial court.[11]As is the case with the better-known liturgical reform efforts of Joseph II in the 1780s, it is difficult to evaluate the impact these measures had on the composition of formal liturgical settings, especially those for important churches independent of court administration. What we do know it that the Viennese taste for solemn liturgical style outlived all these challenges.

Furthermore, despite the reform efforts and the musical vicissitudes of the *Hofkapelle* and Cathedral, in the second half of the eighteenth century solemn liturgical music spread far beyond the court and cathedral milieux. The solemn became a traditional style of its own, appropriate for use on festive occasions in all churches that boasted the resources for such grandeur. By the middle of the century, solemn liturgical genres, especially the *Missa solemnis,* were supported many influential abbey churches. By the 1770s, this type of music was heard even in the realm of well-endowed suburban parishes and minor nobility. Joseph Haydn's second *Missa Cellensis* (1782), for example, was commissioned by a retired military commander in order to commemorate his own elevation to the nobility.[12]

The development of solemn genres was advanced most significantly by composers who were trained in Vienna during the period of Reutter's

---

[10] Antonio Salieri, Mass in D Major, ed. Jane Schatkin Hettrick [Recent Researches in the Music of the Classical Era, 65] (Madison, Wisconsin, 1994).

[11] David Black, 'Mozart and the Practice of Sacred Music, 1781–91' (Ph.D. Diss., Harvard Univ., 2007), chapter 1.

[12] Daniel Heartz, *Mozart, Haydn, and Early Beethoven: 1781–1802* (New York, 2008), 328.

predominance. Joseph and Michael Haydn, who entered the service of the Cathedral and Hofkapelle as boy choristers in the 1740s, are the most notable of this generation. Within the Viennese musical establishment, the young Haydns gained much of their early musical experience as performers of church music by Reutter, Fux, Caldara, and other figures. Fux's treatise *Gradus ad Parnassum* continued to be the principal music-theoretical manual in this milieu. Both Haydns, as well as numerous other aspiring composers, such as Ignaz Holzbauer (1711–1783) and Karl von Dittersdorf (1739–1799) are known to have studied the text.[13] Michael Haydn's study of Fux's principles included making a personal copy Fux's *stile antico Missa canonica* in its entirety. It is one of numerous artefacts which reflect the continuity of the counterpoint tradition codified by Fux in 1725, and its durability as an ideal basis for all compositional training. The endurance of the Fuxian tradition through the end of the century is reflected by Johann Georg Albrechtsberger's 1790 composition treatise *Gründliche Anweisung zur Composition*, which updates Fux's precepts according to more recent harmonic practice.[14]

MICHAEL HAYDN AND THE FUXIAN SOLEMN AESTHETIC

While both Joseph and Michael Haydn experienced the legacy of the early eighteenth century solemn style as young choristers, it was Michael who capitalised upon this formation in a long career devoted mainly to church music. After leaving Vienna in the late 1750s, he worked briefly for the Prince-Bishop of Großwardein, then for forty years in the service of the Prince-Archbishop of Salzburg. At the archbishop's court he encountered a similar but distinct Salzburg tradition of solemn music that supported the ongoing development of his skills as a composer of liturgical music. The solemn works Michael Haydn composed for the important churches of Salzburg and, toward the end of his life, Vienna offer a compelling opportunity to evaluate the late eighteenth-century endurance of a solemn liturgical aesthetic provided by Fux's teachings and compositions. I will discuss this aesthetic, before returning to Haydn's music.

---

[13] Floyd K. Grave. 'Holzbauer, Ignaz', in Grove Music Online. Oxford Music Online, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13269 (accessed November 13, 2008). Karl Ditters von Dittersdorf, *The Autobiography of Karl von Dittersdorf*, trans. Arthur Duke Coleridge (London, 1896), 76–77.

[14] Jen-yen Chen, 'Church Music, "Classical" Style, and the Dialectic of Old and New in Late 18th-Century Musical Culture', in Mara Parker (ed.), *Music in Eighteenth-Century Life: Cities, Courts, Churches* (Ann Arbor, Michigan, 2006), 29–30.

Further examination of the last chapters of *Gradus ad Parnassum* offers a set of aesthetic aims for the composition masses utilising the solemn idiom. Here, Fux explains that the ideal for ecclesiastical composition is to encourage devotion and divine worship. To this end, he endorses the use of 'all suitable means' of exciting devotion. However, Fux is also emphatic that music offered for worship should 'conform to the rigour of the rules, attaining perfection insofar as human imperfection allows.' These statements indicate that the quality of an ecclesiastical composition is not measured against the narrow scale of the historical *stile antico*, but against a sense of precept and propriety. For this reason, Fux above all cautions against the confusion of the ecclesiastical style with the manners of theatrical and dance music.[15]

It was the tension between 'worldly' styles and a sacred ideal that spurred mid-century reform efforts and provoked repeated criticism in later decades. Nevertheless, we must realise that comprehending the line between sacred and secular in the eighteenth century is quite challenging, since opposite the pure *stile antico*, there stood secular-oriented music such as overt operatic contrafacta for use in church services. Between these poles stood, and still stands, a wide variety of opinion. We can deduce that in a style commensurate with Fux's ideals, the music is tailored to the text above all. Fux writes that in doing so the composer should strive for clarity and singability. Still, he does not discourage the use of 'different figurations' to express varied text content, as long as the music and the text are not contradictory.[16] These ideals were attainable even in elaborate compositions for choir, and orchestra replete with trumpets and drums. The cornerstone of a liturgical musical art is the ability to negotiate these ideals in a composition of majestic and sophisticated style. By liturgical art I mean the composition of music that is impressive but does not completely overshadow the ritual it is meant to accompany. It is undeniable that the compromising of liturgical ideals is almost as old as liturgical music itself. However, it offers a significant point of consideration for the study of every era in the history of sacred music. Through his writing and through many examples, Fux leaves us an important compass for evaluating modern approaches to liturgical music in the Viennese eighteenth century.

With this in mind, I turn to the example offered by Michael Haydn's *Missa Sancti Ruperti* (1782). An impressive array of styles and textures is presented within its single-movement, single-tempo Gloria, which is organised along a sonata structure. Its final section, on the text 'cum Sancto

---

[15] Fux, *'Gradus ad Parnassum* (1725): Concluding Chapters', 217–218, 237.

[16] Ibid. 218.

Spiritu in gloria Dei patris, Amen', moves without break from accompanied choral homophony, to a fugue, to a florid soprano solo, then concludes with a non-imitative polyphonic segment based on the fugue. Nonetheless, a high degree of textual intelligibility is maintained and the impression of theatricality is minimised. By virtue of its subtle balancing of this spectrum of musical elements, the work appears to fulfil Fux's ideals. Numerous other examples from the oeuvre of the lesser-known Haydn could be used for the same type of demonstration. Perhaps it was the composer's skill in fulfilling a historic ideal that earned him the respect and patronage of the last Holy Roman Empress, Maria Theresa (1772–1807), a dedicated connoisseur of Catholic liturgical music in an age which saw influential members of the Viennese nobility gravitate towards the Protestant oratorio.[17] Michael Haydn's affinity with Fux's precepts and sense of liturgical propriety place him squarely in a Fuxian tradition. Considered this way, Michael Haydn's contemporary renown can be better understood.

At the dawn of the nineteenth century, the Habsburg Dynasty and its capital faced a level of political and cultural upheaval it had not encountered since the seventeenth century. They would survive, but they would not triumph as they had in the earlier era. Similarly, the practice of setting the mass and other liturgical subjects to elaborate music also survived, but it did not triumph in the musical life of the nineteenth century. The socio-political changes of these years fostered a new order in musical culture, one which saw imperial and ecclesiastical patronage in Austria marginalised. In this new order the dramatic approach to liturgical texts predominated in high musical culture, while the liturgical approach became increasingly obscure. The influence and continuity of the solemn idiom until these years reflect the extent to which Viennese musical culture was oriented to historic artistic values throughout the eighteenth century. Understanding this enables us to appreciate how the orchestral liturgical music of the turn of the century still echoes the piety and triumphalism of the house of Habsburg.

[17] John Rice, *Empress Marie Therese and Music at the Viennese Court, 1792–1807* (Cambridge, 2003), 230–234.

Andrew H. Weaver

Representing the Emperor in Sound: Sacred Music as Public Image for Ferdinand III at the End of the Thirty Years' War

Emperor Ferdinand III stands before us in a relaxed yet commanding pose, meeting our gaze with a firm, confident gaze of his own (see fig. 1).[1] His full armour reminds us that he was general of the imperial army in the mid-1630s. On the table to his left sits his helmet, in front of which is a map diagramming the Battle of Nördlingen of 6 September 1634. At Nördlingen, Ferdinand had personally led the army in one of the most triumphant Catholic victories of the Thirty Years' War.[2]

This portrait by the Emperor's court painter Frans Luyckx encapsulates well Ferdinand III's public image in the late 1630s, during the early years of his reign. The Battle of Nördlingen served as the foundation of his image as a strong, powerful, invincible warrior. An important part of this image was the Habsburgs' legendary Catholic piety: Representations repeatedly stressed that Ferdinand's success on the battlefield was preordained by God Himself, a gift of divine providence. For example, in a painting by Cornelius Schut created for a triumphal arch in honour of Ferdinand III's cousin and military ally the Cardinal-Infante Ferdinand of Spain (without whom the victory at Nördlingen would not have been possible), the two generals ride side-by-side on rearing horses over the bodies of their slain enemies while the Virgin Mary and baby Jesus smile down on them from heaven (see fig. 2).[3] Ferdinand III's powerful, victorious image appeared throughout Europe in a variety of media, such as paintings, engravings, medals, pub-

---

[1] Frans Luyckx, Ferdinand III, oil painting on canvas, *c.*1639, Stockholm, Nationalmuseum, Gripsholm; colour reproduction in Klaus Bussmann and Heinz Schilling (eds.), *1648, War and Peace in Europe*, 3 vols. ([Münster], 1998), iii. 73 (fig. 151).

[2] For more information on the Battle of Nördlingen, see Geoffrey Parker (ed.), *The Thirty Years' War*, (London and Boston, ²1997), 127–128; William P. Guthrie, *Battles of the Thirty Years War: From White Mountain to Nordlingen, 1618–1635* (Westport, Ct, 2002), 259–296.

[3] Cornelius Schut, Victory at Nördlingen, oil painting on canvas, 1635, Ghent, STAM; colour reproduction in Bussmann and Schilling, *1648*, iii. 119 (fig. 353). The arch was erected for the Cardinal-Infante's joyous entry into Ghent on 27 January 1635.



FIGURE 1. Frans Luyckx, Ferdinand III, *c.*1639. Oil on Canvas, 214 × 141 cm.
© The National Museum, Stockholm



FIGURE 2. Cornelius Schut, Victory at Nördlingen, 1635. Oil on Canvas, 226 × 160 cm. STAM Gent, inv. 711

lished panegyrics,[4] fireworks, spectacular theatrical events (including ballets and operas),[5] and perhaps most famously, in Claudio Monteverdi's Eighth Book of Madrigals, the *Madrigali guerrieri, et amorosi*, dedicated to Ferdinand III in 1638.[6]

This image, however, proved difficult to maintain as the Thirty Years' War entered its final decade.[7] In 1638, the French army began a successful military campaign along the Rhine and by 1640 had conquered much of the Rhineland, leaving the empire vulnerable from the south. Meanwhile, the powerful Swedish army led a devastating campaign in the eastern realms of the empire, occupying Bohemia in 1639 and conquering much of Silesia and Moravia in the early 1640s. On 2 November 1642 the imperial army suffered

---

4 Examples include Antonino Collurafi, *L'aquila coronata overo la felicita sospirata dall'universo* (Venice, 1637); Matthias Jacobus, *Arma virtutum quae serenissimo, potentissimo, et invictissimo principi ac Domino, Domino Ferdinando Tertio* […] (Breslau, [1637]); Albertus Pallantius, *Serenissimo, potentissimo Principi, ac Domino, Domino Ferdinando III.* […] *cum Rex Romanorum eligeretur, inauguraretur et coronaretur Panegyricus* (Cologne, 1637); and Guglielmo Plati, *La gloria, panegirico per le grandezze di Ferdinando III. re de' romani eletto* (Milan, 1637).

5 Examples include the play *Emulacion de los elementos y aplauso de los dioses* (Vienna, 1635), performed in Vienna in February 1635, arranged by Ferdinand III's wife in celebration of his victorious return from Nördlingen; an unnamed ballet by Valeriano Bonvicino performed in Regensburg on 4 January 1637 in celebration of Ferdinand III's coronation as King of the Romans (libretto in Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 9931 and detailed description in *Le quattro relazioni seguite in Ratisbona nelli tempi sotto notati* [Vienna, 1637]); and the opera *Il trionfo* by Luigi Manzoni (libretto) and Lorenzo Molardi (music), performed in Rome in February 1637, arranged by Maurizio of Savoy (the Cardinal Protector of the Holy Roman Empire) in honour of Ferdinand III's coronation as King of the Romans (description and full libretto in Luigi Manzoni, *Applausi festivi fatti in Roma per l'elezzione di Ferdinando III al regno de' romani* (Rome, 1637), 74–87.

6 Claudio Monteverdi, *Madrigali guerrieri, et amorosi* […] *libro ottavo* (Venice, 1638); modern edition in idem, *Madrigals, Book 8: Madrigali guerrieri et amorosi*, ed. Gian Francesco Malipiero with a preface and new translations by Stanley Appelbaum (New York, 1991). For information on how the print glorifies Ferdinand III, see Andrew H. Weaver, 'Divine Wisdom and Dolorous Mysteries: Habsburg Marian Devotion in Two Motets from Monteverdi's *Selva morale et spirituale*', *Journal of Musicology* 24 (2007), 237–271, at 243–244.

7 The information about the war in this paragraph is drawn from William P. Guthrie, *The Later Thirty Years War: From the Battle of Wittstock to the Treaty of Westphalia* (Westport, Ct, 2003), 58–144; Parker, *The Thirty Years' War*, 145–158; and Konrad Repgen, 'Ferdinand III., 1637–1657', in Anton Schindling and Walter Ziegler (eds.), *Die Kaiser der Neuzeit, 1519–1918: Heiliges Römisches Reich, Österreich, Deutschland* (Munich, 1990), 149–157.

the first in a series of truly crushing defeats at the Second Battle of Breitenfeld, losing over 10,000 men. Nördlingen proved to be the last major imperial victory of the war, and in 1645 even the city of Vienna would be besieged by the Swedish army after another disastrous battle.

The early 1640s thus marked a critical turning point in Ferdinand III's reign, a true crisis that required a significant rethinking of political policy if the Emperor were to successfully end the war with his reputation and sovereignty intact. This political crisis was accompanied by a corresponding crisis in the Emperor's representation. On the most practical level, the rising costs of the war made it increasingly difficult for Ferdinand to spend money on the lavish artworks and theatrical events that had helped craft his image in the 1630s. Tellingly, no operas or ballets were produced at court from 1642 until 1648,[8] nor are there any grand portraits that can be securely dated to the mid–1640s. In fact, the one portrait that can be dated to this time, by the Flemish artist Jan van den Hoecke (who had entered the service of Ferdinand's brother Archduke Leopold Wilhelm in 1644), is strikingly different from the militant images of the 1630s (see fig. 3).[9] This small painting is as austere as the earlier paintings are sumptuous: against an unadorned, neutral background, marked only by a hint of colour from the red drapery in the upper left corner, sits a bare-headed Emperor wearing only plain black garments, a white lace collar, and the pendant of the Order of the Golden Fleece around his neck. The comparison to the portrait by Luyckx could hardly be more shocking.

As intimated by Hoecke's painting, during the 1640s Ferdinand III embarked on a conscious effort to revise his image, both so that his rivals would not laugh at the obvious disparity between his victorious image and the unvictorious reality and also to send the message that he was willing to negotiate to end the war. But any revision to the image of a reigning monarch posed a significant challenge, for the Emperor had to ensure that the change would not cost him his power and respect in the eyes of his subjects and peers.[10] Not only was it crucial that Ferdinand's image continue to present him as a strong, capable leader, but it was also necessary to account for the role of

---

[8] See the list of theatrical events held at the Habsburg court in Herbert Seifert, *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert* (Tutzing, 1985), 439–440.

[9] Jan van den Hoecke, Emperor Ferdinand III, oil painting on canvas, *c.* 1644–1647, Vienna, Kunsthistorisiches Museum; colour reproduction in Bussman and Schilling, *1648*, iii. 424 (fig. 1216).

[10] The importance of continuity in representations of a monarch's image is discussed, in a Habsburg context, in Maria Goloubeva, *The Glorification of Emperor Leopold I in Image, Spectacle, and Text* (Mainz, 2000), 7, 9–10.



FIGURE 3. Jan van den Hoecke, Emperor Ferdinand III, *c*.1644–1647. Oil on Canvas, 74.5 × 61 cm. Kunsthistorisches Museum, Vienna

his Catholic piety in his representation. If the Emperor's earlier military triumphs had been the result of divine providence, then how could one explain his seeming abandonment by God during the 1640s? Further complicating

the matter is the fact that Ferdinand's image had always played an important role in his larger Counter-Reformation programme of uniting his realm under the banner of the Catholic Church.[11] In changing his image, the Emperor had to ensure that his representations would continue to communicate to his subjects the importance of remaining loyal Catholics. This essay examines the strategy and primary means by which Ferdinand III responded to this representational crisis.

REVISING THE EMPEROR'S IMAGE

The strategy that Ferdinand III adopted to address these issues was to morph his image as a powerful warrior into that of a comforting, protective father, someone whose every actions were done for the sake of keeping his subjects safe. In this way he sought to maintain not only his position of authority but also the image of a strong leader, of someone who knew what needed to be done in order to end the war and restore safety and security to his realm. This safety could be assured, moreover, by Ferdinand's continued prayers to God for assistance, even during this difficult time when it may have seemed that the Lord had turned His back on the Empire.[12] By asserting complete confidence that God was still on the Emperor's side, this revised image aimed to prove that Ferdinand's reign was still blessed by the guiding hand of divine providence. It also made it possible for him to maintain his

---

[11] On this issue of 'confessionalisation' and Ferdinand III's re-Catholicisation programme, see Robert Bireley, 'Confessional Absolutism in the Habsburg Lands in the Seventeenth Century', in Charles W. Ingrao (ed.), *State and Society in Early Modern Austria* (West Lafayette, In, 1994), 36–53; idem, 'Ferdinand II: Founder of the Habsburg Monarchy', in R.J.W. Evans and T.V. Thomas (eds.), *Crown, Church and Estates: Central European Politics in the Sixteenth and Seventeenth Centuries* (London, 1991), 226–244; idem, *Religion and Politics in the Age of the Counterreformation: Emperor Ferdinand II, William Lamormaini, S. J., and the Formation of Imperial Policy* (Chapel Hill, Nc, 1981); Robert Douglas Chesler, 'Crown, Lords, and God: The Establishment of Secular Authority and the Pacification in Lower Austria, 1618–1648' (Ph.D. diss., Princeton Univ., 1979); R.J.W. Evans, *The Making of the Habsburg Monarchy, 1550–1700: An Interpretation* (Oxford, 1979); and Kurt Piringer, 'Ferdinand des Dritten Katholische Restauration' (Diss., Univ. of Vienna, 1950). These issues are also discussed in Andrew H. Weaver, 'Piety, Politics, and Patronage: Motets at the Habsburg Court in Vienna During the Reign of Ferdinand III (1637–1657)' (Ph.D. diss., Yale Univ., 2002), 1–4, 10–37.

[12] This strategy guides one of the few panegyrics published in Ferdinand III's honour during the 1640s: Everhard Wassenberg, *Panegyricus, sacratiss. Imperatori Ferdinando III. dictus* (Cologne, 1647).

Counter-Reformation position and stress to his subjects the importance of remaining devout Catholics.

Thus the strategy; the main means through which this strategy was enacted was through Ferdinand's patronage of sacred music. As is well known, the Emperor had long maintained a sumptuous Italianate chapel, and even when the difficulties of the war forced him to stop funding the production of massive artworks and theatrical productions, he never stopped supporting his musicians.[13] By shifting the focus of his artistic patronage from secular spectacle to sacred music, Ferdinand was able to emphasize the increased role that his faith in God played in his new image as a protective father. Of all artistic media, moreover, music was the one most able to reach the widest number of people through the widest variety of means. Whether as a mere sonic emblem of grandeur, as an embellished sermon or oration, or even as a printed text, music was capable of spreading Ferdinand's image to everybody, from the most noble prince to the most common peasant, in a way not possible with any other art form.

Sacred music served as representation in a number of different ways, the most obvious being public performances by Ferdinand's chapel. The Emperor celebrated Mass and Vespers regularly in the churches of Vienna and outlying areas.[14] On these occasions his participation in the service was combined with the spectacular ritual of the Catholic liturgy and the music of his chapel to present his pious image to anybody present in the church. The musical performance itself was able to speak to listeners on three different cognitive levels. On the broadest level, that which affected even the illiterate peasant, music evoked Ferdinand's power, majesty, and piety through sheer sound, be it the impressive massed forces of grand large-scale works, the affective beauty of individual solo voices, or the combination of both of these in the *stile concertato*. On the middle level, a composer could clarify the message of a work by emphasizing important words, especially those that were most likely recognisable even to listeners not fluent in Latin, words such as 'Domine', 'Jesu', 'Virgo', and the like. Finally, to educated listeners who did understand Latin—and who comprised Ferdinand's primary target audience of other rulers, ambassadors, and the nobles of his court—a

---

[13] On Ferdinand III's musical patronage, see Weaver, 'Piety, Politics, and Patronage', esp. 54–90.

[14] On the Habsburgs' tradition of stational worship, see Friedrich W. Riedel, *Kirchenmusik am Hofe Karls VI. (1711–1740): Untersuchungen zum Verhältnis von Zeremoniell und musikalischem Stil im Barockzeitalter* (Munich, 1977); Steven Saunders, *Cross, Sword and Lyre: Sacred Music at the Imperial Court of Ferdinand II of Habsburg (1619–1637)* (Oxford, 1995), 33–37 and 43–44; and Weaver, 'Piety, Politics, and Patronage', 102– 118.

musical work could function as an effective oration, with the music heightening the text and sometimes even providing messages not apparent in the words alone.

Beyond the musical performance, another very important method through which music served as representation was through its dissemination via print. A collection of large-scale sacred music published by a court musician during a difficult time, for instance, could impart a message of confidence and grandeur. More importantly, a motet book could present a collection of texts directly relevant to the Habsburgs' situation and the Emperor's public image, and this message could be made explicit through such paratextual elements as the title page, dedication, and other features of the publication.[15] Ferdinand III knew well how to exploit the representational potential of print, and throughout the 1640s a steady stream of publications, both by his musicians and by non-court musicians, did much to enact the shift in his image from victorious warrior to pious, protective father.

FERDINAND III'S IMAGE IN A MOTET BY GIOVANNI FELICE SANCES

For the rest of this essay we turn to a single motet that exemplifies the specific ways in which sacred music contributed to Ferdinand's public image during the 1640s: *Audi Domine* for four voices by the imperial composer Giovanni Felice Sances (*c.*1600–1679).[16] Sances published this motet in November 1642, shortly after the devastating Battle of Breitenfeld, in his *Motetti a 2, 3, 4, e cinque voci*, a motet book with an explicit connection to the Habsburgs and the Thirty Years' War.[17] On the title page (fig. 4), for

---

[15] The significance of dedications and other paratexts is discussed in detail in the essays in Ignace Bossuyt, Nele Gabriëls, Dirk Sacré, and Demmy Verbeke (eds.), *„Cui dono lepidum novum libellum?": Dedicating Latin Works and Motets in the Sixteenth Century* (Supplementa Humanistica Lovaniensia, 23; Leuven, 2008).

[16] The best biography of Sances is in Steven Saunders' introduction to Giovanni Felice Sances, *Motetti a una, due, tre, e quattro voci (1638)*, ed. Steven Saunders [Recent Researches in the Music of the Baroque Era, 126] (Middleton, Wi, 2003), pp. ix–xii. See also Peter Webhofer, *Giovanni Felice Sances (ca. 1600–1679): Biographische-bibliographische Untersuchung und Studie über sein Motettenwerk* (Rome, 1964) and Thomas D. Culley, *Jesuits and Music, vol. 1, A Study of the Musicians Connected with the German College in Rome During the Seventeenth Century and of Their Activities in Northern Europe* (Rome and St Louis, Mo, 1970), 141–143.

[17] Giovanni Felice Sances, *Motetti a 2, 3, 4, e cinque voci* (Venice, 1642); modern edition in idem, *Motetti a 2, 3, 4, e cinque voci (1642)*, ed. Andrew H. Weaver [Recent Researches in the Music of the Baroque Era, 148] (Middleton, Wi, 2008).


BASSO Continuo.

MOTETTI

A 2. 3. 4. e Cinque Voci

DI

GIO: FELICE SANCES

Muſico della Sacra Ceſarea Maeſtá

DI FERDINANDO III

Con le Letanie della B. V. a ſei Voci comode da poterſi cantar ſenza Organo per chi voleſſe.

DEDICATI

MO MO R

ALL ILL. ET ECC. SIG.

CONTE GVIGLIELMO SLAVATA &c.

Conſigliero ſecreto di S M. Ceſarea, & Gran Cancelliero del Regno di Bohemia.

Opera Quarta Eccleſiaſtica.

IN VENETIA M DC XXXXII

Appreſſo Bartolameo Magni.

FIGURE 4. Title Page of Giovanni Felice Sances, *Motetti a 2, 3, 4, e cinque voci* (Venice: B. Magni, 1642), Basso Continuo partbook. Como, Archivio Musicale del Duomo

instance, the name that stands out the strongest is that of the Emperor; at first glance, in fact, the title of the book seems to be 'Motetti di Ferdinando III'. Also significant is the dedicatee: Count Vilem Slavata, grand chancellor of Bohemia and member of the Emperor's Privy Council. As a converted Protestant who had become one of the most ardent and vocal Bohemian supporters of the Catholic church (and of Habsburg authority), Slavata served as a shining example of the Habsburgs' re-Catholicisation efforts at work.[18] Slavata also draws the readers' attention to the Thirty Years' War, for he was one of the men who had miraculously survived being hurled out of an upper story window at the infamous Defenestration of Prague of 1618 that had sparked the war.

The text of *Audi Domine* relates directly to the Habsburgs' situation in the early 1640s. The motet opens with a recurring refrain, beseeching the Lord to hear the hymn and prayer being offered 'today' by His servant. Following each statement of the refrain come the actual prayers, each of which is given in the form of a conditional statement: provided that the Lord's people are penitent and pray to Him, then He shall act in their favour, granting a request that was surely on many lips during the early 1640s: He 'shall liberate them from the hands of their enemies':

Audi Domine, audi hymnum et orationem quam servus tuus orat coram te hodie.	Hear, O Lord, hear the hymn and prayer that Your servant prays in Your presence today.
Domine, Domine, si conversus fuerit populus tuus et oraverit ad santuarium tuum, tu exaudies de caelo Domine, et liberabis eum de manibus inimicorum suorum.	O Lord, O Lord, if Your people repent and return to You and pray in Your sanctuary, You shall hear them from heaven, O Lord, and shall liberate them from the hands of their enemies.

[18] For more information on Slavata, see Henry Frederick Schwarz, *The Imperial Privy Council in the Seventeenth Century* (Cambridge, Ma, 1943), 343–347 and Howard Louthan, *Converting Bohemia: Force and Persuasion in the Catholic Reformation* (New Studies in European History; Cambridge, 2009), 51–74.

Audi Domine, audi hymnum et orationem quam servus tuus orat coram te hodie, ut sint oculi tui aperti et aures tuae intentae.	Hear, O Lord, hear the hymn and prayer that Your servant prays in Your presence today, so that Your eyes are open and Your ears are attentive.
Domine, Domine, si peccaverit in te populus tuus et confessus egerit penitentiam veniensque oraverit in isto loco, tu exaudies de caelo Domine, et liberabis eum de manibus inimicorum suorum.[19]	O Lord, O Lord, If Your people sin against You and having confessed, do penance and coming to this place, pray, You shall hear them from heaven, O Lord, and shall liberate them from the hands of their enemies.

As obviously relevant to the Habsburgs' situation as this seems, such an interpretation does not necessarily follow logically from the original source of the text. Drawn from the Old Testament book of 1Kings (3Kings in the Vulgate), the text does not appear in a warlike or even in a penitential context; rather, it is the public prayer spoken by King Solomon at the consecration of the grand temple he built to house the Ark of the Covenant. Devout Catholics would have been aware of this original context, for Sances' entire text appears in the Catholic liturgy as a responsory during Matins for the dedication of a church. A number of prominent earlier composers, including Hans Leo Hassler and Giovanni Gabrieli, also wrote settings of this text, which circulated throughout Europe in early seventeenth-century printed anthologies.[20] Sances' music, however, completely reinterprets this standard liturgical and biblical text, even to the point of transforming the prayer into a true miniature drama.

On the surface, the musical structure of the motet is entirely predictable, as Sances mirrors the repetitive structure of his text with recurring music: the refrain is sung to identical music on both occasions, and each petition opens with a similar figure on 'Domine'. Even within this predictable framework, Sances nevertheless creates much musical interest. Note, for instance, the extreme stylistic contrast between the refrain and the

---

[19] Responsory, Matins, Dedication of a Church. The text is drawn originally from 1Kings 8 (3Kings in the Vulgate); the refrain is from verses 28–29, and the other sections are freely adapted from the following verses.

[20] Gabrieli's motet was published in *Promptuarii musici, sacras harmonias sive motetus V. VI. VII. et VIII. vocum* […] *pars altera* (Strasbourg, 1612), and Hassler's motet was published in *Reliquiae sacrorum concentum Giovan Gabrielis, Johan-Leonis Hasleri, utriusque praestantissimi musici* (Nuremberg, 1615).

petitions (see ex. 1): the former, scored for the upper three voices, is in an austere, homophonic *da cappella* style; the music is plodding and regular, with cadences punctuating every line. The petitions, however, are scored for a solo bass, who sings in an intense and affective recitative style. In stark contrast to the refrain, these sections feature phrase structures, rhythms, and harmonies that are extremely irregular, disjointed, almost incoherent. There are very few authentic cadences, and the cadential moments that do occur are fleeting. The harmonies, in fact, only add to the dramatic intensity; at the end of the first petition (bars 21–26), the rising melodic line is enhanced by the introduction of sharps that push the music beyond the controlling *mollis* harmonies, increasing the tension until the sharp-ward move is crushed in bar 24 by the sudden appearance of B♭.[21]

Example 1. Sances, *Audi Domine*, bars 1–26



[21] My use of the terms *mollis* and *durus* draws upon Eric Chafe, *Monteverdi's Tonal Language* (New York, 1992).

Ex. 1. *Continued*



Within the solo bass petitions, Sances vividly depicts the tortured mind of the anguished soul, of someone who can barely think clearly enough to form coherent thoughts. In essence, Sances has transformed the bass singer into an 'actor', who is introduced by (and perhaps sings on behalf of) the other voices. This has important implications for an interpretation of the

motet: who, we must wonder, does this actor represent? If the motet were performed in a neutral religious context to an audience with no knowledge of the composer or his patron, one might say that the bass soloist represents an officiating priest. With knowledge of the biblical source of the text, we could also surmise that the bass singer embodies King Solomon. However, bearing in mind the politicized context of Sances' publication, we cannot overlook the possibility that the bass singer represents none other than Ferdinand III himself, a pious 'servant' before God with the authority to present this prayer on behalf of his people. It is undoubtedly significant that the 'servant' comes across as rather blameless in the situation, and that his prayers are essentially directed not to the Lord but to the people, who are instructed that their repentance and prayers (not to mention, we might add, their conversion to Catholicism) are necessary before they can be saved. Indeed, when we listen to this work with a full sense of its immediate historical context, we are hearing the Emperor's voice, offering a public prayer on behalf of his suffering people.

Although Sances' music distances the work from its biblical source and offers this new interpretation, the origin of the text nonetheless adds an important layer of meaning. Though the work may present the voice of Ferdinand III, an educated listener would still have been aware that these were the words of the sage Old Testament king. Sances' motet in fact conflates Ferdinand III and King Solomon, embodying multiple voices into the single figure of the bass soloist. The motet therefore projects an image of the Holy Roman Emperor that is modelled upon the revered, wise, and just Old Testament monarch. Other artworks from later in Ferdinand's reign confirm that this identification with King Solomon was an important part of his image. On 20 February 1656, for instance, a drama presented by the students of the Jesuit College in Vienna depicted events from the life of King Solomon, explicitly connecting the Old Testament king to Ferdinand III.[22] This connection is apparent already in the title, which incorporates both Ferdinand III's and Leopold I's personal mottos. An identification of the Emperor with Solomon also appeared on a triumphal arch erected by the citizens of Regensburg for the Emperor's joyous entry into that city in December 1652 for an imperial

[22] *Regiae virtutes seu initia regni Salomonis pietate & justitia, consilio & industria, duce sapientia semper felicia* (Vienna, 1656). Only a scenario survives, a facsimile edition of which is in Elida Maria Szarota (ed.), *Das Jesuitendrama im deutschen Sprachgebiet: Eine Periochen-Edition*, vol. 2, *Tugend- und Sündensystem*, 2 vols. (Munich, 1980), i. 51–62, with commentary in ii. 2167.

diet.[23] One section of the arch provides an image of the Emperor seated upon what is explicitly labelled as the 'imperial throne' (*thronum caesareum*). The throne is flanked by lions, thereby drawing an immediately recognizable comparison with the throne of Solomon. This interpretation is explained, moreover, in a poetic description of the arch published in 1653.[24]

Audi Domine does more, however, than simply identify Ferdinand III with King Solomon, for it also proclaims an important message from the Emperor to his subjects, in effect providing an answer to the Emperor's prayer. Consider, for example, the end of the second solo bass passage (ex. 2). In bars 58–59, the recurring phrase 'tu exaudies de caelo Domine' is sung to exactly the same motive heard earlier, in bars 19–21. As before, the phrase ends on an E major triad, but instead of pushing ahead into the intense rising line of the previous solo section, it cadences smoothly with a falling fifth to A, the first authentic cadence to A in the entire motet. The harmonies have again pushed sharp-ward; in fact, with this cadence the harmonic framework of the motet has shifted entirely, from the *cantus mollis* to the *cantus durus*. This harmonic shift is amplified by other musical changes. Upon reaching this cadence, all four voices join together for the first tutti texture in the motet. The overall style also changes: From here to the end of the work the melodies are organised into coherent, rhythmically active phrases articulated by imitative repetitions of recognizable motives, a style completely unlike anything heard thus far in the work.

---

[23] Wolfgang Kilian, *Vera delineatio portae triumphalis, quam invictissimo Rom. Imperatori Ferddinando III; cum parta pace in Germania, sua Caes. Maiestas, primum verbem Ratisp. ad Comitia ingrederetur, laudatiss: senatus ibidem, in signum submissa gratulationis, et summa devotionis, erigi curavit Anno 1652. d. 12. Decemb.* (n.p., [1653]). An exemplar of this large broadsheet is sewn into the final pages of the Vienna Österreichische Nationalbibliothek's copy of Christian Adolph Balduin, *Poetische Entdeckung der Ehren-Pforte welche dem allerdurchleuchtigsten, großmächtigsten und unüberwündlichsten Römischen Keyser, auch zu Hungern und Böhmen König, u. u. Ferdinand dem Dritten unserem allergnädigsten Herrn zu aller-unterhänigsten Ehren und Glückwüntschung, als seine Keys. May. nach geschlossenen allgemeinen Teutschen Frieden zu den in Regenspurg angestellten ersten Reichs-tag ihren Keys. Einzug gehalten, von einen Löbl. Rath daselbst auffgerichtet worden* (Regensburg, 1653).

[24] Balduin, *Poetische Entdeckung*, sig. A^{v}: 'Das auff der Seiten steht, das ist **des Keysers Thron,** / Auff den der Keyser sitzt als König Salomon, // Mit Löwen umb und umb. […]'(emphasis original).

EXAMPLE 2. Sances, *Audi Domine*, bars 49–62



By the end of the second solo bass section, the dolorous mood that has completely dominated the motet has been successfully expunged, allowing the work to conclude in a positive vein. Despite the entirely supplicatory and yearning tone of the text, the music ends with a sense of confidence; the conditional future tense has been fully transformed *by the music alone* into a positive vision of the future. It is surely significant that one of the phrases that stands out the strongest in the concluding four-voice texture is ‘et libera-

bis eum' ('and you shall liberate them'). In bars 66–67, these words are sung by the upper two voices in homophony while the other two voices rest, and two bars later the homophonic figure is repeated by the alto and tenor over a long held note in the bass.

Within this single work, then, Sances masterfully provided an effective representation of his employer: not only did it enhance Ferdinand III's image by identifying the Emperor with King Solomon, but it also allowed him to speak directly to his subjects, offering a prayer for their salvation while simultaneously communicating an optimistic message of comfort, hope, and unwavering faith in God. It was precisely this message on which Ferdinand III relied to help steer him successfully through the troubled final years of the Thirty Years' War.

Jen-yen Chen

The 'Virtue' Mass in Early Eighteenth-Century Austria: Beyond the Viennese Imperial Court

Within the Mass repertory of eighteenth-century Austria, one may identify a subgroup of works titled after exemplary human traits, for example, *Missa Charitatis*, *Missa Fortitudinis*, and *Missa Humilitatis*. These 'virtue' Masses, as I shall call them, occupy a significant portion of the terrain of sacred music in this period; their composers include such central figures as Johann Joseph Fux, Antonio Caldara, and Gregor Joseph Werner, and they formed a part of the liturgy of prestigious institutions such as the Viennese imperial court chapel, St. Vitus' Cathedral in Prague, and the abbeys of Heiligenkreuz, Herzogenburg, Göttweig, and Kremsmünster. Appendix I presents a preliminary overview of this body of works, not including those which have been transmitted solely in manuscript sources located today in the Austrian National Library in Vienna (in order to emphasize the broad institutional and geographical perspective of this paper).[1] These virtue Masses present a basic interpretative challenge in accounting for their titles, which seem to demonstrate little obvious connection to matters of either liturgical usage or musical style. The question of how a given *Missa Humilitatis* actually conveys humility, for example, lends itself to no readily forthcoming answers. A further complication lies in the circumstance that a single work may be named after different virtues at two or more ecclesiastical institutions, or may not even be designated as a virtue Mass in all of its extant manuscript copies. Thus a *Missa Charitatis* by Johann Joseph Fux in the archives of the Knights of the Red Cross monastery in Prague and a *Missa Refrigerii* also by Fux in the archives of St. Vitus' Cathedral are in fact one and the same composition.[2]

---

[1] The greater part of the manuscript materials of the archives of the Viennese imperial court chapel were transferred to the Austrian National Library during the nineteenth and early twentieth century.

[2] The Mass is number 16 in the thematic catalog in Andreas Liess, *Johann Joseph Fux* (Vienna, 1948) and number 76 in Thomas Hochradner, Martin Czernin, and Géza-M. Vörösmarty, *Johann Joseph Fux: Thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke* (forthcoming).

If one adopts a broad historical and cultural perspective, however, then one can locate the significance of the virtue Mass in relation to the Habsburg imperial ideal of *pietas austriaca*. This ideal, as has been described by Anna Coreth, corresponded to a belief held by the Austrian monarchs according to which active cultivation of the virtues, and of piety above all, tangibly contributed to the power of the Habsburg dynastic house by strengthening the divine legitimation of their rule.[3] Regular observance of the virtues thus possessed a quality of political efficacy, in the Habsburg view of things. In this paper, I argue that the performance of virtue Masses fulfilled a similar function through specifically musical means. I shall develop this argument first by briefly outlining a number of aspects of the Austrian culture of piety of direct relevance for the present topic; then by reviewing my own earlier research on the repertory of virtue Masses at the Viennese imperial court chapel and summarizing its conclusions; and finally by examining the dissemination of the genre beyond the confines of the chapel into diverse territories of the empire and examining the implications of the promotion of virtue in regions and institutions not intimately tied to the Habsburg court in Vienna. Of particular importance in this regard is Friedrich Wilhelm Riedel's notion of *Reichstil*, which considers a core of cultural ideals and practices centred at the Austrian capital to have radiated outwards and left its imprint throughout the imperial realm.[4] This process helped to reinforce an ideology of unbounded Habsburg might whose aspect of orthodoxy took form in what I call an anonymous style, in music and other domains of the arts. The apparent absence of individualized representation of specific virtues in the Masses titled after them underscores a de-personalized culture of piety in which music's aim was not differentiated affective expression but the transmission of a universalizing view of the permanence of Habsburg sovereignty.

The essential work on the significance of piety in the political self-conception of the Austrian monarchs, Anna Coreth's *Pietas Austriaca*, examines a series of primary written sources that articulate a belief in the legitimizing force of an intense devoutness. Coreth notes that 'Catholic-Habsburg political theorists and publicists of the Counter Reformation and of the baroque period viewed piety and Christian virtues as the fundamental bases of sov-

---

[3] Anna Coreth, *Pietas Austriaca*, trans. William D. Bowen and Anna Maria Leitgeb (Indianopolis, 2004).

[4] Friedrich Wilhelm Riedel, 'Der "Reichstil" in der deutschen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts', in Georg Reichert and Martin Just (eds.), *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Kassel 1962* (Kassel, 1963), 33–36.

ereign rule.'[5] Elaborating upon the practical, temporal aspect of this notion through the example of the author Nikolaus Vernulaeus, she observes that 'with these publications [*Virtutes Augustissimae Gentis Austriae libri tres* (1640) and the *Historia Austriaca* (1651)], Vernulaeus wanted to prove that world power belonged to Austria not only because of its special lineage and far-flung territories, […] but also because of its virtues, above all its piety.'[6] Because the profound religious faith of the Habsburg emperors was so indelibly tied to their political hegemony, representations of the virtues abounded, in a notable variety of manifestations. For example, Charles VI adopted a personal motto of 'constantia et fortitudo', and these paired traits later found embodiment in the twin pillars of Johann Bernhard Fischer von Erlach's Church of St. Charles Borromeo and in Fux's opera *Costanza e fortezza*, performed in 1723 in Prague on the occasion of Charles' coronation as King of Bohemia. More broadly within the realm of music, the regular performance of Masses designated after virtues served as a potent aural realization of a central instrument of Habsburg validation. A sense of the diverse range of significant virtues within the Habsburg context can be gained through Guilielmi Lamormaini's *Ferdinandi II. Romanorum Imperatoris virtutes*, published in 1638 as part of a planned biography of the recently deceased Emperor. This work's listing of Ferdinand's exemplary qualities is given in appendix II. The enumeration of some thirty virtues provides an approximate but useful indication of the scope of the Austrian culture of piety.[7]

---

[5] Coreth, *Pietas Austriaca*, 1.

[6] Ibid., 4.

[7] Guilielmi Lamormaini, *Ferdinandi II. Romanorum Imperatoris virtutes* (Vienna, 1638). Other contemporary works concerned with the virtues of members of the Habsburg clan include Justus Lipsius, *Monita et exempla politica, qui virtutes et vitia principum spectant* (Antwerp, 1605); Nikolaus Vernulaeus, *Virtutes Aug. Gentis Austriacae lib. tres* (Louvain, 1626); *Regia virtutes seu initia regni Salomonis pietate & justitia, consilio & industria, duce sapientia semper felicia* (Vienna, 1656), a Jesuit drama centered around five virtues, four of which formed the mottos of Ferdinand III ("pietate et justitia") and Leopold I ("consilio & industria"); Leopold Avancini, *Pietas victrix sive Flavius Constantinus Magnus, de Maxentio Tyranno Victor* (Vienna, 1659), another Jesuit drama written for the celebrations surrounding the assumption by Leopold I of the imperial throne; Leopold Avancini, *Leopoldi Guilielmi Archiducis Austriae Principis pace et bello inclyti virtutes* (Antwerp, 1665); Josephus Scalletari, *Recentissima Pietatis Austriacae Monumenta Leopoldi Primi* (Vienna, 1693); and Adalbert Czerwenka, *Annales et acta pietatis* […] *Habsburgo-Austriacae* (Prague, 1696). A majority of these works are cited by Coreth in *Pietas Austriaca*. For the reference to the Jesuit drama of 1656, I am indebted to Andrew Weaver.

Because of its quintessentially imperial associations, the repertory of virtue Masses connected specifically with the Viennese court necessarily forms the starting point for an investigation of the genre. In a paper presented in 2004 at the Eleventh Biennial Conference on Baroque Music in Manchester, England, I examined a group of works by Fux which epitomizes this category of sacred music as it was cultivated at the court chapel, or *Hofmusikkapelle* (see appendix III).[8] The summary that I now offer of the paper includes updated information gathered since then. Of Fux's eleven virtue Masses, four are extant in manuscripts in the former archives of the chapel, now the Austrian National Library. Three of the manuscripts preserve a history of performances extending over several decades on their enclosing covers, and the fourth, for the *Missa Confidentiae*, likely did so as well before its original cover was discarded and replaced shortly before 1740.[9] This record demonstrates the general utility of the Masses as a kind of non-specific, ubiquitous music. The *Missae Constantiae*, *Humilitatis*, and *Temperantiae* featured in the liturgy of the court chapel every year between the earliest dates notated on their manuscripts (1725, 1733, and 1716 respectively) and the death of Emperor Charles VI in 1740, with the sole exceptions of 1732 and 1738 for the *Missa Constantiae* and 1734 for the *Missa Temperantiae*. In addition, each of the Masses was typically performed several times per year, on occasions distributed throughout the twelve months of the church calendar except in the case of the *Missa Constantiae*, an *a cappella* composition principally suited to the penitential seasons of Advent and Lent. The frequent repetition of this music provides an indication of the fundamental importance of the virtues in the religious and political life of the imperial court. Heard on a regular basis, the Masses undoubtedly served to cement the link between the divine and the temporal which legitimized Habsburg rule.

Though seven of the eleven works are preserved in collections other than the former archives of the *Hofmusikkapelle* and chiefly in Prague, a copy of the *Missa Fiduciae* in the hand of Jan Dismas Zelenka, who studied with Fux during the late 1710s, suggests that they too originated at the Viennese court. Riedel's identification of the handwriting of imperial copyists

---

[8] Jen-yen Chen, 'The Virtues Masses of Johann Joseph Fux: Constancy and Fortitude at the Court of Charles VI', paper for the Eleventh Biennial International Conference on Baroque Music, Manchester, England, 15–18 July 2004. A substantial portion of this paper is adapted in the foreword of my edition of Fux's *Missa Constantiae* (*Johann-Joseph-Fux: Sämtliche Werke* I/9).

[9] For a full enumeration of the performance dates, see page X of the aforementioned foreword.

in sources now in Prague offers broader evidence of an active transfer of manuscripts northwards.[10] He thereby provides a concrete confirmation of his notion of *Reichstil*, though the notion posits the dissemination not only of musical materials but also of the significances and meanings derived from the musical styles associated in the first place with Vienna. From such a perspective, the Habsburg court profoundly shaped not only the content of culture but also the mindset of culture's participants. This assumption forms the starting point for my consideration of the virtue Mass in contexts beyond that of the imperial chapel.

The preliminary listing of virtue Masses in appendix I assembles information drawn from contemporary inventories of sacred music collections as well as from modern scholarly studies.[11] It offers only an overview of the works that I have thus far identified, and by no means represents a complete accounting of the entire repertory of virtue Masses. Nevertheless, the listing affords a sense of the wide reach of the virtue Mass beyond the confines of the Habsburg court chapel. In all, twenty-three separate virtues are covered by this body of music; eleven of these appear in Lamormaini's *Ferdinandi II. Romanorum Imperatoris virtutes*, or in a few instances at least approximate one of the categories enumerated in this work, as in the similarity between Lamormaini's 'Reverentia in Sacerdotes' and Johann Joseph Fux's *Missa Reverentia Divini nominis.*

Because not all of the inventories and catalogues I have consulted provide incipits and I also have not yet had the opportunity to examine all of the manuscript sources listed in appendix I, this overview does not fully resolve the identity of Masses with different titles, as in the aforementioned *Missa Charitatis* and *Missa Refrigerii* by Fux, or, conversely, the existence of distinct compositions when several manuscripts in different collections contain the same title and composer, as is the case with two works both called *Missa Fortitudinis*, one in the archives of the Schottenstift in Vienna and the other

---

[10] Friedrich Wilhelm Riedel, *Kirchenmusik am Hofe Karls. VI, 1711–1740* (Munich and Salzburg, 1977), 22, 147.

[11] The sources of information consulted include institutional thematic catalogs such as *Catalogus Selectiorum Musicalium chori Ducumburgensis* (inventory of the collection of Herzogenburg Abbey, 1751) and Friedrich Wilhelm Riedel, ed., *Der Göttweiger thematische Katalog von 1830* (Munich, 1979); the thematic catalogs contained in repertorial and composer studies such Georg Reichert, *Zur Geschichte der Wiener Messkomposition in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts* (Ph.D. diss., Univ. Vienna, 1935) and Felix von Kraus, *Biographie des k.k. Vice-Hof-Kapellmeisters Antonio Caldara* (Ph.D. diss., Univ. Vienna, 1894); and the RISM database.

in the archives of St. Vitus' Cathedral.[12] Nevertheless, I am able mostly to clarify the situation for what may well constitute the largest repertory of virtue Masses outside of Vienna, that of St. Vitus' Cathedral. In the following discussion, I shall concentrate upon a group of seventeen of these Masses by Antonio Caldara preserved in this institution's collection (see appendix IV). The flexible naming of works illustrated by this body of music underscores a distinctive attitude towards the function of musical sound and the aural representation of extramusical qualities that I suggest reflects the notion of an anonymous, universal style according with the hegemonizing worldview of the Habsburg emperors.

In examining the significance of the seventeen Masses, one may of course begin by noting generally the extensive links between Vienna and Prague, which certainly corroborate Riedel's concept of *Reichstil*. The Bohemian capital's status as the centre of one of the four kingdoms for which the Habsburg rulers wore a crown makes the connection a natural one, and the early eighteenth century witnessed such remarkable musical displays in Prague as the performances of Fux's *Costanza e fortezza* in 1723 and of Caldara's *Missa Sanctificationis Sancti Joannis Nepomuceni* for the canonization celebrations of Jan Nepomucky in 1729. A more specific reason for the presence of the large number of virtue Masses by Viennese composers in the archives of St. Vitus' Cathedral lies in the extensive collecting and copying activities of Joseph Anton Sehling, who served as second violinist and frequent substitute for Kapellmeister Jan Frantisek Novak and himself supplied the opera *Judith* for the coronation of Empress Maria Theresia as Queen of Bohemia in 1743.[13] In contrast to the court manuscripts of Fux's virtue Masses, Sehling's copies unfortunately contain extremely sparse information about dates of performance, and thus a detailed picture of the uses of these works within the liturgy of the cathedral must remain largely speculative for the time being. Nevertheless, this source material offers a different but complementary perspective on the function of the virtue Mass in the Habsburg context.

---

[12] The work in the Schottenstift is titled *Missa á 5. da Cap*[*ella*] *con canoni diversi* in a source in the Austrian National Library which originates from the imperial court; that in St. Vitus' Cathedral survives also in the archives of Salzburg Cathedral as a *Missa brevis in G* (a manuscript of only the Kyrie is located in the collection of the Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Berlin).

[13] Antonín Podlaha, *Catalogus collectionis operum artis musicae quae in bibliotheca capituli metropolitani pragensis asservantur* (Prague, 1926), 95; Milan Postolka, 'Sehling, Josef Antonín', in *New Grove II*.

Appendix IV shows that seven of the seventeen Masses by Caldara are alternatively named in other collections of sacred music. In three instances, the work refers to a second virtue, while in a fourth, namely, the *Missa Fidei vivae*, a single composition even served to represent faith, hope, or gratitude, depending on whether it was performed at St. Vitus' Cathedral, the Knights of the Red Cross monastery, or the Schottenstift. In addition, the *Missa Jucunditatis* functioned as a different virtue Mass, the *Missa Venerationis in honorem Beatae Mariae Virginis*, in Vienna and in Salzburg, but as a 'non-virtue' Mass, the *Missa Integra*, at the Knights of the Red Cross. Three further works have a 'non-virtuous' meaning, and formed part of the observance of the feast days of saints for the most part. In all, nearly half of the seventeen Masses do not possess unique designations, and the near-certain loss of manuscript material of this kind of music, as of sacred genres in general, has probably lowered the true proportion.

The seemingly casual, unsystematic approach to the titling of the Masses, perhaps frustrating for persons whose attitudes and assumptions about music's meanings derive from more recent historical eras, reflects a representational practice that does not rely upon modern notions of highly individualised sound or inherent musical content. Indeed, too particularized a brand of musical expression in which single compositions clearly stood out from their environment would have been anathema to a culture that favoured the universal over the personal. The principal stylistic variety in Austrian church music of the early eighteenth century derived above all from the liturgically motivated classification of works into *solenne*, *mediocre*, and *alla cappella* categories.[14] These categories helped to shape a religious ceremonial notable in its entirety for an impressively architectural quality, as Riedel has argued.[15] Thus the virtue Masses by Caldara in the collection of St. Vitus' Cathedral includes both *messe solenni* and *messe mediocri*, while works of the *alla cappella* type are to be found elsewhere, as in Fux's *Missa Constantiae* in the court chapel archives and the *Missa Fortitudinis* by Caldara so named in the manuscript in the Schottenstift. Beyond this cultivation of a suitably elaborate structure of worship, pronounced distinctiveness of musical character did not have a place. This situation may well relate to what Anna Coreth has written in *Pietas Austriaca* about the nature of Habsburg religious orthodoxy:

---

[14] See Riedel, *Kirchenmusik*, 67–69; Jen-yen Chen, 'Catholic Sacred Music in Austria', in Simon Keefe (ed.), *Cambridge History of Eighteenth-Century Music* (Cambridge, 2009), 63–65.

[15] Riedel, *Kirchenmusik*, 222–228.

> […] the unification of subjects under one shepherd and in one fold follows not only from zeal for the church and concern for souls, but also from a conception of the Holy Roman Empire as the secular incarnation of the one true kingdom of heaven in which differences in religious faith are a monstrosity. The Habsburg dynasty, which long ago had taken on the empire's political mantle, now assumed more and more its spiritual mission. Religious diversity was perceived as a disease, which disturbed the well-being, unity, and peace of the state.[16]

Applied to the musical sphere, this powerful universalizing impulse helped to produce a depersonalized idiom that I describe as anonymous. Thus, a given Mass could variously convey faith, hope, charity, or another virtue at different times and in different locales; taken as a whole, the repertory of virtue Masses aimed at a common goal, namely, the continuing legitimization of Habsburg imperial might as a divinely ordained privilege of the Habsburg dynasty.

Appendix I

Virtue Masses in eighteenth-century Austria in collections other than the Austrian National Library, Vienna

Benignitas	
Caldara, Antonio	*M. Benignitatis* (CZ-Pak)
Charitas	
Caldara, Antonio	*M. Adolorata Charitatis perfectae* (CZ-Pak); *M. Perfectae caritatis* (CZ-Pkriz)
Fux, Johann Joseph	*M. Charitatis* (CZ-Pkriz)
Prustmann, Ignaz	*M. Charitatis ingenuae* (CZ-Pak)
Öttl, Matthias	*M. Charitatis* (A-KR, A-Ws)
Tuma, Franz	*M. Brevis charitatis* (CZ-Pak)
Confidentia	
Candus, Franz Anton	*M. Confidentiae* (A-GÖ)
Fux, Johann Joseph	*M. Confidentiae* (A-H)
Devotio	
Caldara, Antonio	*M. Devotionis* (CZ-Pak)
Diligentia	
Caldara, Antonio	*M. Diligentiae* (CZ-Pak)

[16] Coreth, *Pietas Austriaca*, 3.

Fiducia	
Caldara, Antonio	*M. Fidei vivae* (CZ-Pak)
Fux, Johann Joseph	*M. Fiduciae* (CZ-Pkriz)
Öttl, Matthias	*M. Fidei* (A-KR, A-Ws)
Werner, Gregor	*M. Fiducia in Deum* (CZ-Pak); *M. Fiduciae in Deum* (A-Ed); *M. piae Fiduciae* (A-Ed)
Fortitudo	
Caldara, Antonio	*M. Fortitudinis* (A-Ws, CZ-Pak)
Fux, Johann Joseph	*M. Fortitudinis* (CZ-Pkriz); *M. Fortitudinis, et Prudentiae* (CZ-Pkriz)
Donberger, Georg	*M. Dominus fortitudo mea* (A-H)
Tuma, Franz	*M. De dono fortitudinis* (CZ-Pak)
Gratitudo	
Caldara, Antonio	*M. Deo gratias* (A-GÖ, A-KR); *M. Gratiarum* (A-Ws); *M. Gratitudinis* (A-H, CZ-Pkriz)
Donberger, Georg	*M. Gratiosa* (A-H, A-Ws)
Fux, Johann Joseph	*M. Divinae Gratiae* (A-Ws); *M. Gratiarum actionis* (CZ-Pkriz)
Pruneder, Franz Gerhard	*M. Pro Rorate brevis et Gratiosa* (CZ-Pkriz)
Reinhardt, Johann Georg	*M. Gratiosa et dominicalis Benedicat nos Deus* (CZ-Pak)
Humilitas	
Caldara, Antonio	*M. Humilitatis* (CZ-Pak)
Fux, Johann Joseph	*M. Humilitatis* (A-H)
Jucunditas	
Caldara, Antonio	*M. Jucunditatis* (CZ-Pak)
Justitia	
Caldara, Antonio	*M. Justitiae* (CZ-Pak)
Largitas	
Caldara, Antonio	*M. Largitatis* (CZ-Pak)
Modestia	
Tuma, Franz	*M. Brevis Modestiae* (CZ-Pak)
Patientia	
Caldara, Antonio	*M. Patientiae* (CZ-Pak)
Tuma, Franz	*M. Patientiae* (A-Ws)

Pietas	
Caldara, Antonio	*M. Pietatis* (CZ-Pak)
Tuma, Franz	*M. De dono pietatis* (CZ-Pak)
Promptitudo	
Caldara, Antonio	*M. Brevis Promptitudinis* (CZ-Pak)
Prudentia	
Caldara, Antonio	*M. Brevis prudentiae* (CZ-Pak)
Fux, Johann Joseph	*M. Fortitudinis, et Prudentiae* (CZ-Pkriz)
Resignatio	
Ziani, Marc' Antonio	*M. Resignationis* (A-H)
Reverentia	
Caldara, Antonio	*M. Reverentia Divini nominis* (CZ-Pak)
Prustmann, Ignaz	*M. Summae reverentiae* (CZ-Pak)
Satisfactio	
Caldara, Antonio	*M. Satisfactionis* (A-Ws)
Spes	
Caldara, Antonio	*M. Bonae Spei* (A-Ws); *M. Bonae Spei* (CZ-Pkriz); *M. Concertata Spei firmae* (CZ-Pak); *M. In spe resurrectionis* (A-Ws)
Carl, Anton	*M. Spera in Deum* (A-H, A-HE)
Donberger, Georg	*M. Bonae Spei* (A-H), *M. Bonae Spei* (A-HE)
Fux, Johann Joseph	*M. Bonae Spei* (A-Ws)
Holzbauer, Ignaz	*M. In Deo spes mea* (A-GÖ)
Öttl, Matthias	*M. Spei* (A-KR), *M. Spei Solemnissima* (A-Ws)
Sehling, Joseph Antonin	*M. Bonae spei* (CZ-Pak)
Werner, Gregor	*M. Bonae spei* (A-Ed, A-GÖ, A-SEI, CZ-Pak); *M. Melioris Spei* (A-Ed, A-H, A-HE)
Temperantia	
Fux, Johann Joseph	*M. Temperantiae* (A-H)
Ziani, Marc' Antonio	*M. Temperantiae* (CZ-Pkriz)
Veneratio	
Caldara, Antonio	*M. Venerationis in honorem Beatae Mariae Virginis* (A-Sd)

Appendix II

Wilhelm Lamormaini, Ferdinandi II. Romanorum Imperatoris virtutes (1638), *table of contents*

Cap. 1. Fides & Catholicae Religionis Zelus
Cap. 2. Spes & Fiducia in Deum
Cap. 3. Charitas in Deum
Cap. 4. Pia Sacramentorum frequentorum, ac Eucharistiae cultus
Cap. 5. Oratorio, & Lectio Sacra
Cap. 6. Conformitas Voluntatis cum divina
Cap. 7. Devotio erga Virginem Dei Matris
Cap. 8. Devotio in Sanctos
Cap. 9. Reverentia in Sacerdotes
Cap. 10. Pietas erga Parentes, & suos
Cap. 11. Humilitas, & sui ipsius Contemptus
Cap. 12. Sinceritas & animi Candor
Cap. 13. Contemptus honorum & opum
Cap. 14. Mortificatio, & Penitentiae
Cap. 15. Castitas
Cap. 16. Patientia
Cap. 17. Constantia, in adversis aeque ac prosperis
Cap. 18. Labores
Cap. 19. Recreationes
Cap. 20. Prudentia & gubernandi ratio
Cap. 21. Charitas in proximos & inimicos
Cap. 22. Humanitas & Benignitas in omnes
Cap. 23. Justitia cum clementia
Cap. 24. Liberalitas ac Munificentia
Cap. 25. Amor ac Beneficia in Clerum, ac Religiosas Familias
Cap. 26. Beneficia in Pauperes
Cap. 27. Studium Literas promovendi
Cap. 28. Quaedam in Ferdinando mira
Cap. 29. Singularis divinae Protectionis argumenta
Cap. 30. Summorum Virorum Testimonia

Appendix III

Virtue Masses by Johann Joseph Fux

a) Works surviving in the archives of the imperial court chapel (now Austrian National Library)

M. Confidentiae
M. Constantiae
M. Humilitatis
M. Temperantiae

b) Works surviving in collections other than the archives of the imperial court chapel

M. Bonae Spei (Vienna, Schottenstift)
M. Charitatis (Prague, Knights of the Red Cross; Prague, St. Vitus' Cathedral as *M. Refrigerii*)
M. Divinae Gratiae (Vienna, Schottenstift)
M. Fiduciae (Prague, Knights of the Red Cross; Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek)
M. Fortitudinis (Prague, Knights of the Red Cross)
M. Fortitudinis, et Prudentiae (Prague, Knights of the Red Cross)
M. Gratiarum actionis (Prague, Knights of the Red Cross)

Lost: *M. Temperantiae* (listed in 1751 catalog of Herzogenburg Abbey)

Appendix IV

Virtue Masses by Antonio Caldara in the archives of St. Vitus' Cathedral

M. Benignitatis (solenne)
M. Brevis Promptitudinis
M. Concertata Spei firmae
M. Devotionis (solenne)
M. Fortitudinis
M. Humilitatis (solenne)
M. Justitiae
M. Largitatis
M. Patientiae (solenne)
M. Satisfactionis (solenne)

Masses designated after other virtues in other collections

M. Brevis prudentiae	*M. Deo gratias* (A-GÖ, A-KR)
M. Fidei vivae (solenne)	*M. Bona spei* (A-Ws); *M. Gratitudinis* (CZ-Pkriz)
M. Pietatis (solenne)	*M. Bonae spei* (CZ-Pkriz)
M. Jucunditatis (solenne)	*M. Venerationis in honorem Beatae Mariae Virginis* (A-Wgm, A-Sd); *M. Integra* (CZ-Pkriz)

Masses with 'non-virtuous' titles in other collections

M. Adolorata Charitatis perfectae (solenne)	*M. Sancti Augustini* (A-Ws); *Messa panis quotidianis* (CZ-Pkriz)
M. Diligentiae	*M. Sancti Francisci* (A-Wn, A-KR); *M. Aulica* (CZ-Pkriz)
M. Reverentia Divini nominis (solenne)	*M. Sanctae Scholasticae* (A-Wn, A-Ws, A-Sd); *M. Speciosa* (CZ-Pkriz)

Erika Honisch

Pro laudatissima domo Austriaca: Music and Eucharistic Devotion at the Prague Court of Rudolf II (1576–1612)

Since the pioneering work of Anna Coreth first appeared some fifty years ago, her theory about the development of a form of religious devotion unique to the House of Austria—a *pietas austriaca*—has offered musicologists a productive vantage point from which to view sacred music at the courts of Habsburg emperors from Ferdinand II (r. 1619–1637) onwards.[1] The *pietas austriaca* thesis has had less impact on our understandings of musical activities at earlier courts, however. In the case of Rudolf II (r. 1576–1612), with whom this paper is concerned, scholars have focused primarily on the secular aspects of his court and his patronage. Despite the abundance of sacred music written by members of the Rudolfine chapel in Prague, its connections to the religious culture of the court and the city from which it arose remain relatively unexplored.[2]

---

[1] Anna Coreth, *Pietas Austriaca: Ursprung und Entwicklung barocker Frömmigkeit in Österreich* (Munich, 1959); second edition, 1982. For the English translation, see Anna Coreth, *Pietas Austriaca*, trans. William Bowman and Anna Maria Leitgeb (West Lafayette, 2004). I cite the English translation throughout. Musicological studies building on the *pietas austriaca* thesis include Steven Saunders, *Cross, Sword, and Lyre: Sacred Music at the Imperial Court of Ferdinand II of Habsburg (1619–1637)* (Oxford, 1995) and Andrew Weaver, 'Music in the Service of Counter-Reformation Politics: The Immaculate Conception at the Habsburg Court of Ferdinand III (1637–1657)', *Music and Letters*, 87 (2006), 361–378.

[2] An important contribution is Michael Silies, *Die Motetten des Philippe de Monte (1521–1603)* (Göttingen, 2009) which, while reliant on English- and German-language secondary literature, explores whether—and, if so, how—confession plays out in de Monte's motets (see especially 87–89 and 255–284). Robert Lindell's research in Vienna archives has shed considerable light on musical activity at Rudolf's court. See, for example, Robert Lindell, 'Music and Patronage at the Court of Rudolf II', in *Music of the German Renaissance*, ed. John Kmetz (Cambridge, 2006), 254–271. Carmelo Comberiati, *Late Renaissance Music at the Habsburg Court: Polyphonic Settings of the Mass Ordinary at the Court of Rudolf II, 1576–1612* (New York, 1987), is concerned primarily with analysis. Recent work by Czech scholars is indispensable for those wishing to explore musical activity in Renaissance Prague: see, for example, Petr Daněk, 'Rudolfínská Praha jako hudební centrum' [Rudolfine Prague as a Musical Centre], *Opus musicum*, 32 (2000), 15–25.

Rudolf tends to be depicted either as a misunderstood, melancholic figure dabbling in the occult or as a peace-loving patron of the arts and sciences.[3] Often, his stance towards religion is extrapolated from his reluctance in later years to attend church services and processions, and from his signing of the 1609 Letter of Majesty, which granted freedom of worship to Bohemia's Protestants. It is not always noted that during his reign the Catholic church enjoyed a resurgence in Prague, albeit one that proceeded in fits and starts.[4] Rather, the beginning of aggressive Habsburg Catholicism in Prague and in Bohemia is located in the person of Ferdinand II and in the event of the Battle of White Mountain (1620).[5] For every villain, there must be a hero, and so Rudolf has been seen as presiding, like his father, over an age of religious tolerance, a period of enlightenment before the advent of an age known in Czech nationalist historiographies as the period of darkness (*těmno*).[6]

Like his more familiar successors, however, Rudolf was forced to arbitrate between Catholic and Protestant interests, all the while retaining the image of a distinctly Catholic ruler. In this paper, I propose that during Rudolf's reign, a nascent Habsburg *pietas* took shape around the figure of the Emperor in response to the religious situation in Bohemia, and I suggest that one manifestation of this *pietas* was sacred music written by imperial composers. Following Coreth, who identified *pietas eucharistica* as a mainstay of Habsburg devotional culture, I focus on eucharistic veneration. I devote

---

[3] Peter Marshall's *The Theatre of the World: Alchemy, Astrology and Magic in Renaissance Prague* (London, 2006) is symptomatic of this trend. The seminal English-language study of religion and culture at Rudolf II's court remains Robert Evans, *Rudolf II and his World: A Study in Intellectual History, 1576–1612* (Oxford, 1973). Equally valuable, although unfortunately unavailable in English, is Josef Janáček, *Rudolf II. a jeho doba* [Rudolf II and his Age] (Prague, 1987). The literature on visual culture and image-making is too vast to list here, but two important studies are Karl Vocelka, *Die politische Propaganda Kaiser Rudolfs II. (1576–1612)* (Vienna, 1981) and Thomas DaCosta Kaufmann, *Court, Cloister and City: The Art and Culture of Central Europe, 1450–1800* (Chicago, 1995).

[4] James Palmitessa offers a necessary corrective to prevailing views that the Catholic church was relatively ineffectual in Rudolfine Prague in, among other studies, 'The Prague Uprising of 1611: Property, Politics, and Catholic Renéwal in the Early Years of Habsburg Rule', *Central European History,* 31 (1998), 299–328.

[5] On the Battle of White Mountain as a watershed moment in Czech history, see Victor Mamatey, 'The Battle of the White Mountain as Myth in Czech History', *East European Quarterly,* 15 (1981), 335–345 and Jiří Mikulec, *Pobělohorská rekatolizace v českých zemích* [Post-White Mountain Recatholicization in the Bohemian Lands] (Prague, 1992).

[6] On *těmno,* see Howard Louthan, *Converting Bohemia: Force and Persuasion in the Catholic Reformation* (Cambridge and New York, 2009), 14–15 and 211–212.

the first part of this paper to an overview of the significance of eucharistic veneration and the associated feast of Corpus Christi in Rudolfine Prague. I then turn my attention to a subset of eucharistic motets, specifically those setting the words spoken by Jesus at Capernaum, as told in John 6. In most cases, the composer's textual and musical decisions render the pieces doctrinally flexible—one might say 'neutral'—capable, in other words, of accommodating a range of understandings of Eucharist and Communion. As such, they reflect Rudolf's pragmatic stance with respect to Bohemia's confessional situation, demonstrating a degree of accommodation towards Utraquist beliefs while rejecting those of more radical sects. I argue, however, that one motet, *Ego sum panis vivus* by the imperial chapel master, Philippe de Monte (1521–1603), departs from this 'neutral' norm in its projection of a specifically Catholic understanding of the Eucharist, and I connect this departure to larger political and religious shifts in pre-White Mountain Bohemia.

Confessional lines were drawn differently, and less clearly, in late sixteenth-century Prague than elsewhere in the Holy Roman Empire. The majority of the population was Utraquist, following the teachings of Jan Hus (1372–1415) and communicating under both species (*sub utraque*) while retaining a good deal of their Catholic heritage in terms of liturgy and music.[7] Prague also housed significant Lutheran and Bohemian Brethren communities, despite restrictions on their public worship.[8] Catholics were found in large numbers only at the imperial court and among the Italian community of architects, masons, and merchants.[9] Indeed, in the 1590s, Catholic (i.e. *sub una*) Communion was dispensed at just four churches or church-complexes out of the several dozen in Prague.[10]

---

[7] On Utraquist liturgical practice, see Barry Graham, 'The Evolution of the Utraquist Mass, 1420–1620', *The Catholic Historical Review,* 92 (2006), 552–573, and David Holeton, 'The Evolution of the Czech Eucharistic Liturgy: A Textual Study', in Zdeněk David and David Holeton (eds.) *The Bohemian Reformation and Religious Practice 1: Papers from the 18th World–Congress of the Czechoslovak Society of Arts and Sciences, Brno, 1996* (Prague, 1996), 97–126. On polyphony in Utraquist services, see Jan Bat'a, 'Foliant Trubky z Rovin: Truchny Popis a Nastoleni Otazek' [The Folio of Trubky z Rovin: A Brief Overview and Some Questions], *Acta musicologica.cz: Revue pro hudební vědu,* 4 (2007). Available at http://acta.musicologica.cz. Accessed 10 September 2009.

[8] Hilda Lietzmann, 'Die Deutsch-Lutherische Dreifaltigkeits-, die spätere Ordenskirche St. Maria de Victoria auf der Kleinen Seite zu Prag', *Zeitschrift für Kunstgeschichte,* 40 (1977), 205–226, at 205.

[9] Peter Rigetti, *Historische Nachricht* […] *der Wellischen Congregation* (Prague, 1773).

[10] The four institutions were St Vitus Cathedral, St Thomas, St James, and the churches at the Jesuit Clementinum.

What they lacked in numbers, Prague's Catholic churches made up for in the prestige of their congregations and in the quality of music performed on feast days. Contemporary accounts record the presence of resident and visiting diplomats and noble families, and reveal that imperial musicians did not remain in seclusion at St Vitus high up on Castle Hill.[11] Rather, they intervened in the soundscape of the city below, performing on occasions such as Corpus Christi at St Thomas in Malá Strana, or across the Vltava River at the Clementinum or St James.[12] In this way, Prague's few Catholic churches were able to compete with the lively tradition of Latin and Czech polyphony at local Utraquist churches.[13]

With so many sects on the scene, Utraquists were viewed by Rome not as heretics, but as schismatics—the least of many evils.[14] Unlike Lutherans in Vienna, Prague's Utraquists had long been allowed to practice their religion openly and, in 1564, Archbishop Antonín Brus z Mohelnice (r. 1561–1580) had, with the backing of Rudolf's grandfather, Ferdinand I (r. 1558–1564), successfully lobbied Rome for permission to allow Communion *sub utraque*

---

[11] Pierre Bergeron, 'Voyages d'Allemagne et d'Italie, 28 juin 1600–26 décembre 2600'. Paris, Bibliothèque Nationale, Manuscrits français No. 5562, fos. 126–130, contains the entries pertaining to Bergeron's visit to Prague. This material is quoted in large part in F.–G. Pariset, 'Pierre Bergeron à Prague (1600)', in *Relations Artistiques entre les Pays-Bas et l'Italie à la Renaissance: Études Dédiées à Suzanne Sulzberger* (Brussels, 1980), 185–198, and in Eliška Fučíková, *Tři francouzští kavalíři v rudolfinské Praze: Pierre Bergeron, Jacques Esprinchard, Francois de Bassompierre [Three French Gentlemen in Rudolfine Prague: Pierre Bergeron, Jacques Esprinchard, Francois de Basompierre] (Prague, 1989).*

[12] See, for example, fo. 189r of the Jesuit *Diarium* held in the library of the Premonstratensian Monastery at Strahov in Prague (Královská kanonie premonstrátů na Strahově) under the shelf number DC III 20. It records two Corpus Christi processions for the year 1580: on June 8, we read: '*Eodem die Proces[s]io Corporis Christi (quae 2. Junij solenniter habita fuit) [magnificentius] repetita est, adhibitis etiam Tubicinibus Imperatorijs.*' The following Sunday, we read: '*Processio quoq[ue] instituta per insulam Monasterio vicinam* […] *Imperatorij Cantores [et] tubicines tum proces[s]ionem tum sacrum ipsum concentu suo exornabant*'.

[13] Zikmund Winter, 'O Bratřinách Literátských'[Concerning Literary Brotherhoods], in *Život Církevní v Čechách: Kulturně–historický z XV.-XVI Stoleti* [Church Life in Bohemia: a Cultural–Historical Picture from the 15th and 16th Centuries] (Prague, 1896), 971.

[14] For a revisionist history of sixteenth–century Utraquism and a convincing argument in support of its continuing vitality, see Zdeněk David, *Finding the Middle Way: The Utraquists' Liberal Challenge to Rome and Luther* (Baltimore, 2003).

at Catholic churches within the Prague Archdiocese.[15] Subsequent archbishops and the papal nuncios resident at the imperial court retained hope that Utraquists might yet be lured back to the fold.[16] This resulted in a policy of limited accommodation towards local eucharistic traditions even after the Council of Trent had called for an end to such practices, and to striking departures from Tridentine practice even at the city's Catholic churches.[17] On Corpus Christi, the most public and polarizing of feast days elsewhere in confessional Europe, Prague's Catholics and Utraquists aligned for a moment, each holding their own processions, with both groups advertising their beliefs in transubstantiation to the less visible communities of Lutherans, Bohemian Brethren, and Calvinists.

The arrival of the imperial court in Prague in 1583 threatened to tip the delicate balance of power in favour of the Catholic Church. Although notoriously ambivalent towards religion in later years, Rudolf had begun his reign an ardent Catholic: in 1578, for example—a year after banning Protestant worship in Vienna—he marched with his brothers through the city's streets in a Corpus Christi procession.[18] No Emperor had done so in fifteen years. His zeal survived the move to Prague, and was formally recognized in 1585 by Philip II (1527–1598), who saw to it that Rudolf was awarded the Order of the Golden Fleece in a lavish ceremony held at Prague Castle.[19] Rudolf subsequently renewed measures against the Bohemian Brethren (1602) and

---

[15] The right to communicate in both kinds had been granted in the 1430s under the terms of the Compactata of Jihlava (Iglau). See Jaroslav Panek, 'Bohemia and Moravia in the Age of the Reformation', in Ole Peter Grell and Bob Scribner (eds.), *Tolerance and Intolerance in the European Reformation* (New York and Cambridge, 1996), 233.

[16] Their dreams almost came to fruition when, in 1591, the administrator of the Utraquist Consistory converted to Catholicism; in 1593, he and some 50 former Utraquist priests were welcomed by the Pope in Rome. See Francis Dvornik, *The Slavs in European History and Civilization* (New Brunswick, NJ, 1962), 401.

[17] If Bergeron is to be believed, Catholic priests in Prague were dispensing Communion in both kinds as late as 1600, relying on Pius IV's bull for authorization. See Fučíková, Tři *francouzští kavalíři v rudolfinské* Praze, 44–45, cited in Barry Graham, *Bohemian and Moravian Graduals, 1420–1620* (Turnhout, 2006), 44.

[18] Letter from Georg Eder to Duke Albert of Bavaria, dated 30 May 1578; reprinted in Walter Sturminger, 'Der Milchkrieg zu Wien am Fronleichnamstag 1578', *Mitteilungen des Instituts für Osterreichische Geschichtsforschung,* 58 (1950), 614–624, at 620. Both are cited in Howard Louthan, *The Quest for Compromise: Peace–Makers in Counter–Reformation Vienna* (Cambridge and New York, 1997), 155.

[19] Paul Zehendtner von Zehentgrub, *Ordenliche* [sic] *Beschreibung, mit was stattlichen Zeremonien* […] (Dillingen, 1587). See also the section entitled 'Rad zlatého rouna' [The Order of the Golden Fleece] in Janáček, *Rudolf II,* 255–268.

ordered the resumption of Corpus Christi processions throughout the Prague archdiocese. He remained circumspect, however, in his dealings with mainline Utraquists.

Catholic eucharistic devotion took on a political dimension each Thursday morning, when the recently-founded Corpus Christi Confraternity *in aula caesarea*—a brotherhood which included a number of courtiers and imperial musicians—met in St Thomas Church below Prague Castle to sing a solemn Mass in honour of the Blessed Sacrament.[20] This collective devotion was carried out with the specific goals of rooting out the errors of heretics (i.e. Brethren) and attracting schismatics (i.e. Utraquists) *ad gremium matris sanctae*. Moreover, the prayers were offered

> pro sua M. Caesarea, Domino nostro clementissimo, proque laudatissima domo Austriaca, quo sub ipsius protectione in vera [et] orthodoxa religione quiete' dies peregrinationis nostrae transigere valeamus.[21]
>
> (on behalf of his Imperial Majesty, our most merciful lord, and the most praiseworthy house of Austria, under whose protection may we have the power to finish our days of wandering in peace, following the true and orthodox religion).

With the installation of Zbyněk Berka z Dubé as Archbishop (r. 1592–1606), the Church moved away from its longstanding policy of toleration. Berka's campaign to regularize Catholic worship culminated in the 1605 Prague Synod, which promoted Tridentine eucharistic practice and called for the establishment of Corpus Christi confraternities following the model of the Prague brotherhood.[22]

As the Catholic reform movement within the Prague archdiocese gained momentum, though, it lost the support of its most powerful temporal

---

[20] Jacobus Chimarrhaeus, *SACRVM / GAZOPHYLA–/CIVM / Laudabilis Confraternitatis Sa[cra]–/tissimi Corporis Christi in aula Caesarea* (Prague, 1588), 265–266. A second edition of the *gazophylacium* was printed in 1594; in this paper, I cite the 1588 print. The substantial relationships between the brotherhood and members of the imperial chapel are established in Robert Lindell, 'Relations between Musicians and Artists at the Court of Rudolf II', *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien,* 85/86 (1989–1990), 79–88, at 86. For connections between specific motets, the *Sacrum gazophylacium*, and the brotherhood's musical activities, see Silies, *Die Motetten des Philippe de Monte*, 223–234.

[21] Chimarrhaeus, *Sacrum gazophylacium*, 265–267.

[22] Zbyněk Berka z Dubé, *SYNODVS / ARCHIDIOCESENA / PRAGENSIS, / Habita ab / ILLVSTRISS. ET REVE–/RENDISS. DOMINO, D. SBIGNEO BERKA*... (Prague, 1605), 89. The relevant passage reads, '*In Ecclesijs Parochialibus, ubi fraternitas Corporis Christi erecta non est, erigatur infra tres menses proximos, [et] eas regulas, ac praesciptiones [sic] confratres obseruent, quae iussu nostro edentur*.'

supporter, the Emperor. By 1601, Rudolf was congratulated when he took Communion and, by 1606, his brothers complained that 'His Majesty has […] reached the stage of abandoning God entirely […]. Not only does he refuse to attend any sermon, public service, procession, or the like, but he hates and curses all who participate in them […].'[23]

With the Emperor's faith wavering, Catholic apologists used Habsburg eucharistic piety as a means of justifying the dynasty's continuing possession of the imperial throne. Indeed, it is during Rudolf's reign that we see the earliest printed accounts of his predecessor and namesake, Rudolf I (r. 1273–1291), and his devotion to the Eucharist.[24]

A representative example is found in a sermon given in Vienna by the Jesuit Georg Scherer (1540–1605) in defence of the Feast of Corpus Christi.[25] Scherer tells the story of Rudolf I giving his horse to a priest carrying the host, making an explicit connection between this early act of reverence and the participation of his descendant, Charles V (r. 1520–1556), in a Corpus Christi procession at the Diet of Augsburg in 1530, despite the ridicule of heretics.

> Das ist der Segen vber das Hauß Osterreich den es biß auff den heutigen tag mit der that vnd werck erfahren und empfinden. Daher dise Ertzhertzogen jederzeit grosse andacht gegen disem Sacrament getragen / insonderheit zu dem Gottsleichnamsfest vnd Umbgang […].[26]

---

[23] Statement of the Archdukes of Vienna (1606), quoted and translated in Evans, *Rudolf II and his World*, 84. The German original is given in Silies, *Die Motetten des Philippe de Monte*, 89.

[24] Coreth, *Pietas Austriaca*, 13–17.

[25] Georg Scherer, *Ein predig von Gotts=/leichnambs Fest und umbgang./Geschehen zu Wienn in Österreich / durch Geor–/gium Scherer Societatis IESV, am tag der Heyligen Dreifaltigkeit* (Ingolstadt, 1588). A good example from Prague is Georg Bartholdus Pontanus von Breitenberg [Jiří Barthold Pontanus z Breitenberga], *Serenissimae ac potentissimae Dominae Dominae Mariae, Rom. Imperatricis Ungaria ac Bohemia Regina & c. Laudatio funebris* (Prague, 1603) written upon the death of Rudolf's mother, Maria of Spain, in 1603. Pontanus dedicates the print to Philip II and to Maria's surviving children: the Emperor and his brothers. He recounts the story of Rudolf I, and makes an explicit connection with Habsburg temporal success (fo. Biii r [2]): '*Haec est illa benedicta Domus Austriaca, quae SS Ecclesiam Catholicam Romanum [et] Pontifices maximos miris modis defendit [et] conservavit* […]. *Haec benedictissima familia innumeros sanctos habet in coelestibus, ex omni vitae genere. Haec augustissima familia 10. Imperatores, 2. Imperatrices 5. Reges Hyspaniae 3. Reginas Franciae, 2. Portugaliae, una[m] Daniae* […] *protulit*.'

[26] Ibid. fo. 14v.

(This is the blessing on the House of Austria, which it has experienced and sensed up to the present day in deeds and acts. For this reason these Archdukes have always borne great devotion toward this Sacrament, especially the Feast and Procession of Corpus Christi.)

Scherer dedicates the printed sermon to Rudolf's sister, Elisabeth of Austria (1554–1592), praising her piety and stating that God intends her to be a 'gläntzender Spiegel' of the virtues of the House of Austria.[27] Although Rudolf is not mentioned, Scherer devotes a significant portion of the text to the story of King David who, even in the face of public ridicule, danced ecstatically in front of the Ark of the Covenant. If King David could celebrate with all manner of musical accompaniment the mere symbol and prefiguration of the Corpus Christi, Scherer asks, why should not Christians, indeed the Holy Roman Emperor, do the same for 'der Sache selbe'—the host itself?[28]

At a time when Habsburg succession was uncertain, the failure of the Emperor to show sufficient reverence was thought to spell doom for the dynasty. The story of Rudolf I and the host thus does double duty, allowing Scherer to harness the prestige of the most powerful family in Europe and also to nudge the Emperor to return to the piety that had marked his early years on the throne. The implication in this and in similar sources is that if the Habsburgs fail in their divine duty, their temporal power will suffer.

In this atmosphere of uncertainty, the Feast of Corpus Christi became the site of competing religious, social, and political imperatives. For diplomats and courtiers, the privilege of carrying the baldachin in procession in or around the city's Catholic churches was a much-coveted means of asserting their place in the scheme of things—apparently worth coming to blows over, as happened in 1605, when the Florentine and Venetian ambassadors brawled over the matter at St James.[29] For Jesuits, determined to eradicate heresy, Corpus Christi offered an opportunity to promote 'correct' eucharistic veneration. They staged elaborate processions in the streets of Old Town (Staré Město), sometimes holding several in a single week.[30] In addition, Forty Hours' Devotions were introduced throughout the city.[31] Jesuit

---

[27] Ibid. fo. 3r.

[28] Ibid. fo. 3v. The original reads: '*Hat David bey der Figur auff allerley Seitenspilen und Instrumenten spilen lassen / warumb solten wir das bey dem Figurato und bey der Sache selbe nicht thun mögen?*'

[29] Joseph Fischer, Blutige Excesse bei einer Prager Frohnleichnamsprocession im Jahre 1605', *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen,* 38 (1900), 413–416.

[30] See note 12 above.

[31] Chimarrhaeus, *Sacrum gazophylacium*, 127.

chroniclers record the performance of polyphony and the participation of imperial trumpeters and drummers on these occasions.[32]

Surviving sources do not tell us whether or not Rudolf took part personally in Corpus Christi processions in Prague. They do tell us, however, that eucharistic processions closely connected to his court took place regularly. On the first Thursday of every month, the Corpus Christi Confraternity, whose members prayed so diligently every week for the well-being of the Catholic Church, held processions in the vicinity of their church in Malá Strana.[33]

The brotherhood was led by the Imperial Almoner, Jacobus Chimarrhaeus (1542–1614), and his *Sacrum gazophylacium*, a book of rules and prayers for the brotherhood, is unequivocal in its promotion of Tridentine devotional and liturgical ideals.[34] Members were encouraged towards more frequent Communion, for example, and were exempted from the monthly processions and weekly services only when imperial service prevented them from participating.[35] Most importantly, though, Chimarrhaeus devoted a lengthy section to justifying Catholic Communication *sub una* to Lutherans and Utraquists.[36] Drawing upon Scripture and patristic writings, he argued that while Jesus may have distributed bread and wine at the Last Supper, when he appeared to the disciples after his resurrection, he distributed bread alone to them.

Among the many eucharistic motets connected to composers in Prague are several setting the excerpts from John 6 (see appendix I), in which the multitudes appeal to Jesus for a sign, so that they may know to believe him. God gave their forefathers manna in the desert, they say, and they want just such a gift from Jesus. 'Ego sum panis vivus', he responds, '*I* am the living bread. Those who partake of this bread will enjoy everlasting life.'[37]

---

[32] See note 12 above.

[33] Chimarrhaeus, *Sacrum gazophylacium,* 267.

[34] See note 20 above. Another print detailing the aim and activites of the brotherhood is Georg Bartholdus Pontanus von Breitenberg, *Krafftbüchlein / Darin der Hochloblichsten vbertrefflichsten Brüderschafft des Fronleichnams JE–/SU CHRISTI / grund / krafft und regeln...angezeigt werden* […] (n.p., 1590). Pontanus dedicates the print to Vilém Rožmberk (1535–1592), one of the most powerful noblemen in Bohemia, and an important supporter of the Catholic Church.

[35] Chimarrhaeus, *Sacrum gazophylacium*, 266.

[36] See the section entitled '*De Sanctissimae Eucharistiae communione sub una specie tractatus per quam succinctus [et] dilucidus*' (ibid. 188ff).

[37] John 6.51f.

Depending on which portions of the chapter are selected and how they are set, the resulting motets come across as either relatively neutral encapsulations of Christ's role as Saviour, offering a way out of the world of mortality, or as summations of specifically Catholic notions about the presence of Christ's body in the transformed Communion wafer. I consider one instance of each here.

The first motet, *Caro mea vere est cibus / Hic est panis*, comes from De Monte's time in Vienna in the service of Rudolf's father, Maximilian II (r. 1564–1576), who was famously equivocal in matters of faith.[38] Unsurprisingly, it furnishes a clear example of those motets I have termed neutral. The text makes reference to both the body and blood, the bread and the wine, the 'both kinds' under dispute:

Prima pars

Caro mea vere est cibus,	My flesh is the true food,
et sanguis meus vere est potus:	And my blood is the true drink:
qui manducat meam carnem,	He who eats of my flesh
et **bibet meum sanguinem**	And **drinks of my blood**
in me manet, et ego in illo.	Abides in me, and I in him.
Sicut misit me vivens Pater	As the living father sent me,
et ego vivo propter Patrem:	And I live by the Father:
et qui manducat me,	So anyone that eats of me,
et ipse vivet propter me.	Also lives by me.

Secunda pars

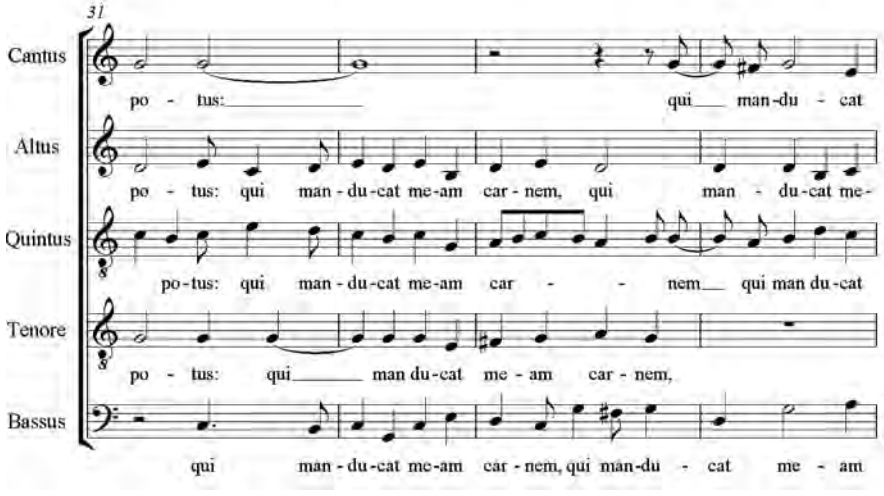
Hic est panis,	This is the bread
qui de caelo descendit.	that descended from heaven.
Non sicut manducaverunt	Unlike your fathers
patres vestri manna, et mortui sunt	who ate manna and died,
Qui manducat hunc panem	Anyone who eats of this bread will
vivet in aeternum.	live in eternity.
Alleluia.	Alleluia.
	(John 6.56–57,59)

De Monte's setting of this text is neutral to the extent that it is not deployed in the service of an obvious doctrinal point. He does not emphasize the bread over the wine, for instance. If anything, the phrase 'bibet meum sanguinem' receives more emphasis, with shorter note values, than

[38] *Caro mea vere est cibus* / *Hic est panis* is the seventh motet in de Monte's first collection of motets for five voices, *Sacrarum cantionum* […] *liber primus* (Venice, 1572), and is available in modern edition in *Philippi de Monte Opera: New Complete Edition,* ed. René Lenaerts (Löwen, 1975—), A1: 43–49.

one might expect from the surrounding texture (see ex. 1).[39] This reference to Jesus' Blood is set with a more animated texture, with shorter note values, than other passages in the piece. Given the irenic inclinations of Rudolf's father, Maximilian, and his purported Lutheran sympathies, perhaps we could even hear in this motet signs of accommodation towards those wishing to communicate *sub utraque*. Most settings of eucharistic texts by Monte's Catholic colleagues in Prague are similarly neutral, unfolding in a series of points of imitation or, in polychoral settings, in a series of homophonic statements alternating between the choirs.[40]

EXAMPLE 1. De Monte, *Caro mea vere est cibus / Hic est panis*, bars 31–43



[39] My musical examples are in all cases based on the respective transcriptions provided in *Philippi de Monte Opera: New Complete Edition*, ed. René Lenaerts (Leuven, 1975—).

[40] See, for example, the four-voice setting of *Ego sum panis vivus* by Tiburzio Massaino in *Sacrae cantiones* […] *liber primus* (Venice, 1592), or the eight-voice setting of *Domine Iesus, in qua nocte tradebatur* by Jacobus Gallus in the third volume of his *Opus musicum* (Prague, 1587).

Ex. 1. *Continued*



De Monte's seven-voice, double-choir setting of *Ego sum panis vivus* is something else entirely.[41] The text, a responsory for the Feast of Corpus

[41] Modern edition available in Philippi de Monte Opera: New Complete Edition, ed. René Lenaerts (Leuven, 1975–), A7: 33–37. Just when De Monte composed *Ego sum* is unclear, as it was not published during his lifetime. Stylistically and circumstantially, though, it must date from his Prague period, most probably from the late 1580s or the 1590s. It is found only in Abraham Schadaeus, *Promptuarium musicum* (Strasbourg, 1612) and in tablature in Warsaw (Biblioteka Naradowa, Ms 327, fo. 197v); see Silies, *Die Motetten des Philippe de Monte,* 120–121 and 597. Schadaeus, a Lutheran in Speyer, probably obtained it from his friend, the Catholic organist Caspar Vincentius (c.1580–1624), who

Christi, resonates with Chimarrhaeus' insistence on the sufficiency of bread alone for salvation. It falls into two sections, each beginning with the phrase 'Ego sum panis vivus':[42]

[Respond]	[Respond]
Ego sum panis vivus.	I am the living bread.
Patres vestri manducaverunt manna	Your fathers ate manna
in deserto et mortui sunt	in the desert and died.
Hic est panis de caelo descendens:	This is the bread that descends from heaven.
Ut si quis ex ipso manducet,	[So] that anyone who eats of it,
non moriatur.	will not die.
[Verse]	[Verse]
Ego sum panis vivus	I am the living bread
Qui de caelo descendit:	That descended from heaven:
Si quis manducaverit ex hoc pane	He who eats of this bread
Vivet in aeternum.	Will live in eternity.
	(John 6.48–52)

De Monte maintains the built-in textual division while foregrounding the temporal distinction between the past of the Old Testament Israelites (lines 2–3), who ate manna, yet died, and the present of the world after Christ's resurrection, when the bread that comes down from heaven is Christ himself. He manipulates texture and pacing to project faith in the salvific power of the host and in Tridentine eucharistic practice unequivocally.

The part of the text dealing with the past is set with devastating efficiency (see ex. 2). Following a brief *exordium* on Jesus' statement 'Ego sum panis vivus', the lower choir sings 'Patres vestri manducaverunt manna in deserto', at which point both choirs combine to say, 'et mortui sunt'. Significantly, there is no cadential break after 'in deserto'; rather, in this G-mode (mode 8) piece, the two phrases are bound together via a cadence to G at the beginning of the next phrase. For the Israelites, death is inevitable.

---

provided the basso continuo part for all four volumes of the *Promptuarium*. Vincentius had been a choirboy in the imperial music chapel in Prague in the late 1590s. Notwithstanding my arguments about how this motet might have been heard in Prague—where Utraquists demanded the lay chalice and Brethren denied the Real Presence of Christ in the Host—its appearance in the 'Communion' section of an early seventeenth–century Lutheran motet collection compiled elsewhere in the Empire is not surprising.

[42] For an understanding of this piece in the context of the other 53 surviving polyphonic responsory settings by de Monte, see ibid. 188–198.

EXAMPLE 2. De Monte, Ego sum panis vivus, bars 1–12



Ex. 2. *Continued*



The remainder of the text is treated freely, with more repetition and greater variety in texture. And with good reason—this bread is a new bread: 'This is the bread that came down from heaven, [so that] anyone who eats of it will not die'. De Monte underscores this message with a move to a new pitch centre: at the words 'de caelo descendens', the upper choir cadences on the fifth of the mode (D). In the subsequent phrase, the words 'non moriatur' are stated twice, first by the upper three voices, then more emphatically by six voices, which once again cadence on D. This cadence is intensified by a fleeting *mollis* sonority on mo-*ri*-atur: a descending B-flat-A gesture in the Bassus (bars 28–29) responds to ascending half-steps in the Altus I and Cantus II voices, driving the phrase towards the cadence. The subsequent major sonority on D leads directly into an expanded statement of the opening phrase ('Ego sum panis vivus'). This time, the phrase continues, with the words 'qui de caelo descendi' cascading downwards through all seven voices (see ex. 3).

The piece closes with each choir stating separately the most important phrase of all, that 'he who partakes of this new bread will dwell in eternity', whereupon the individual voices break into exuberant melismas. This bread is not the same as the manna in the desert, the manna that was treasured in the Ark of the Covenant, the manna that King David danced before with such zeal. This is, to use Scherer's words, 'der Sache selbe'—the thing itself.

EXAMPLE 3. De Monte, *Ego sum panis vivus*, bars 12–30



Ex. 3. *Continued*



In the tense confessional environment of Rudolfine Prague, changes in the rhetoric of devotion, whether expressed in text or in music, must have been cause for concern among the city's non-Catholics. De Monte's setting of *Ego sum panis vivus* marks just such a shift. With its celebration of Communion under one kind, it takes part in the ever more belligerent efforts of Prague's Catholics to distinguish themselves from the other confessions crowding the Bohemian religious scene. Like the weekly Masses held by the Imperial Corpus Christi brotherhood, its aim is to counter heretics who deny the salvific power of the host, while attracting schismatics such as the Utraquists, who continue to venerate the host. I would argue, as well, that coming as it does from a period when Habsburg succession in the region was uncertain, this motet reflects increasingly urgent attempts to depict the Emperor as possessing the much-lauded piety of the House of Austria.

In this paper, I have tried to demonstrate that a culture of *pietas* coalesced around the figure of the Emperor during the reign of Rudolf II. For those who authored the texts and the music in which this *pietas* took shape, Rudolf's own views and his actual behaviour were incidental. Ultimately, *pietas austriaca* during the Rudolfine period was the product of wishful thinking, a projection of ideals that devout Catholics like Scherer and Chimarrhaeus hoped for in an Emperor, rather than the celebration of a satisfactory reality.

Divorced from reality though this *pietas* may have been, for the citizens of Prague, Catholic and non-Catholic alike, it would have been perceptible —and it would have been perceptible in music such as de Monte's *Ego sum panis vivus*. Indeed, for Prague's inhabitants, their most tangible and regular encounter with imperial piety would have come via the performances of the imperial musicians in and around the city's Catholic churches. On Corpus Christi, and throughout the year at St Thomas, the sounds of imperial musicians singing eucharistic motets and the public demonstration of *pietas eucharistica* by the men and women of the Corpus Christi Confraternity would have projected solidarity to non-Catholics in Prague. In actions and in music, they sent forth an image of a society unified in adoration of the Body of Christ. At the head of this society, however absent and inconsistent in matters of faith he might have been, was the highest-ranking representative of the *laudatissima domus Austriaca*, the Holy Roman Emperor.

Appendix I

Selected Eucharistic Motets by Prague Composers

Title	Source
Ave verum corpus	Jacobus Gallus, *Opus Musicum* III (Prague, 1587)
Caro mea vere est cibus	Philippe de Monte, *Sacrarum cantionum cum quinque vocibus* […] *liber primus* (Venice, 1572)
Credidi propter quod locutus sum	Gregorio Turini *Cantiones admodem devotae* (Venice, 1589)
Dominus Jesus / Similiter et calicem	Jacobus Gallus, *Opus Musicum* III (Prague, 1587)
Ego sum panis vivus	Tiburzio Massaino, *Liber primus cantionum ecclesiasticarum* (Prague, 1592)
	Philippe de Monte, in Abraham Schadaeus, *Promptuarium musicum* II (Strasbourg, 1612)
Fratres ego enim accepi / O quam suavis	Philippe de Monte, *Sacrarum cantionum cum sex* vocibus […] *liber secundus* (Venice, 1587)
Homo quidam fecit	Jacobus Gallus, *Opus Musicum* III (Prague, 1587)
In voce exsultationis	Jacobus Gallus, *Opus Musicum* III (Prague, 1587)
O quam suavis est	Philippe de Monte, *Sacrarum cantionum cum quinque vocibus* […] *liber septimus* (Venice, 1600)
O salutaris hostia	Jacobus Gallus, *Opus Musicum* III (Prague, 1587)
O sacrum convivium	Jacobus Gallus, *Opus Musicum* III (Prague, 1587), two settings
Pange lingua gloriosi	Carl Luython, *Selectissimarum sacrarum cantionum* […] *fasciculus primus* (Prague, 1603)
Verbum caro	Jacobus Gallus, *Opus Musicum* III (Prague, 1587)
	Philippe de Monte, *Sacrarum cantionum cum quinque vocibus* […] *liber septimus* (Venice, 1600)
Vincenti dabo edere	Franz Sale, *Sacrarum cantionum* […] *liber primus* (Prague, 1592)
Qui manducat meam carnem	Jacobus Gallus, *Opus Musicum* III (Prague, 1587)
	Philippe de Monte, *Sacrarum cantionum* […] *liber primus* (Venice, 1596)

Herbert Seifert

Miserere mei Deus. Eine große Komposition des Kaisers, aber welches?

Es ist ein bekanntes Faktum, dass drei Römisch-deutsche Kaiser aus dem Haus Habsburg im 17. und frühen 18. Jahrhundert nicht nur sehr musikliebend, musikverständig und -interessiert waren, nicht nur Instrumente gelernt und gespielt, sondern sogar selbst komponiert haben. Guido Adler hat 1892–1893 in zwei Bänden *Musikalische Werke der Kaiser Ferdinand III., Leopold I. und Joseph I.*[1] vorgelegt und sich damit angeblich die Unterstützung des Kaiserhauses für sein Editionsprojekt *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* gesichert.

Es gibt in diesen sogenannten Kaiserbänden ein einziges Werk, bei dem die Autorschaft zweifelhaft ist und daher von Adler diskutiert wird. Es ist das große, qualitativ hochstehende *Miserere mei Deus* für die Fastenzeit, das ursprünglich Kaiser Karl VI. zugeschrieben war, aber von Adler auf Grund von Schriftgutachten renommierter Historiker und Kenner der Handschriften der Kaiser eindeutig dessen Vater Leopold I. neu zugewiesen wurde. Es existiert nämlich von dieser Komposition nicht nur eine Partiturreinschrift aus dem frühen 18. Jahrhundert (Abb. 1), sondern auch eine angebliche Kompositionsskizze (Abb. 2) mit zahlreichen Streichungen und Korrekturen, dem Anschein nach ein Autograph, das den Historikern von Adler zur Stellungnahme vorgelegt worden war.[2] Diese und der Bandherausgeber selbst haben vermeint, darin zwei verschiedene Schreiber unterscheiden zu können, und Adler datiert:

> Die Schrift ist aus den Jahren 1670–80; soweit sie von der Hand Leopold I. herrührt, weisst [sic] sie die Züge aus dieser Zeit auf. […] In diesem Manuscript sind zwei Hände zu unterscheiden, und man gewinnt den Eindruck, als ob Leopold die Stellen, welche er nicht selbst geschrieben hat, dictirte. Von dieser zweiten Hand rührt der Titel der ersten Seite „*Misere* [!] *a 4 voci In nomine Domini*" […]. Im Dictat sind Schreib- und Satzfehler; entweder war der Schreiber nicht besonders kunsterfahren oder rief die Eile Missverständnisse hervor. […] Fast durchgehends schreibt Leopold den Gedanken am Anfang des Satzes selbst auf, skizzirt den weiteren Verlauf in einer oder der anderen Stimme, stellt die Zwischenmotive an den betreffenden Ort, oder er schreibt Alles allein, […].

---

[1] Wien, 1892–1893.

[2] A-Wn Mus. Hs. 15640 und Mus. Hs. 18946.



Abbildung 1. *Miserere*, Partiturreinschrift des 18. Jahrhunderts, A-Wn Mus. Hs. 15640



Abbildung 2. *Miserere*, Kompositionsskizze,
A-Wn Mus. Hs. 18946

Seitdem galt also das Verdikt des großen Musikwissenschaftlers, und in den Werkverzeichnissen Leopolds schien das *Miserere* auf, so auch 1975 in Günter Brosches *systematisch-thematischem Verzeichnis* als WV 38.[3] Er schließt sich der Argumentation Adlers an, wenn er meint, die Partiturskizze „dürfte mit größter Sicherheit zum Großteil Autograph Leopolds sein" und dazu auch eine Seite daraus abbildet.

1996 aber erschien der Katalog zur Wiener Ausstellung *Die Botschaft der Musik. 1000 Jahre Musik in Österreich*, der über dieses Werk erstmals nach Adler eine abweichende Ansicht bringt:[4] Otto Biba, der Leiter der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde, bildet ein in dieser Sammlung erhaltenes Blatt der vermeintlichen autographen Kompositionsskizze ab und schreibt dazu:

> Trotz der evidenten Unterschiede zu zweifelsfreien Musikhandschriften Leopolds I. und trotz stilistischer Bedenken – die Komposition wäre für die Zeit Leopolds I. ungeheuer ‚modern' – entschloß sich Adler, sie Leopold zuzuschreiben. Seitdem galt, daß man zwar aufgrund dokumentarischer Nachrichten wüßte, daß Karl VI. ebenfalls komponiert hätte, daß aber von ihm keine Kompositionen erhalten wären. Neuerliche Überprüfungen ergaben jedoch, daß es sich nicht um die Handschrift Leopolds I. handeln kann und daß die Beschriftung von alter Hand ‚Handschrift Cais. Karl VI.' sehr glaubwürdig ist.[5]

Um diese Dichotomie von Befunden aufzulösen, soll zuerst die Handschrift und dann die Komposition Objekt dieser Untersuchungen bilden.

Im Zusammenhang mit der zuletzt genannten Hypothese müssen zunächst die von Biba zitierten, vermeintlich „zweifelsfreien Musikhandschriften Leopolds I." in Augenschein genommen werden. In dem genannten Ausstellungskatalog wird von Biba selbst eine Doppelseite einer solchen abgebildet (Abb. 3), ein Ausschnitt der *Litaniae de S. Francesco Xaverio* aus der von ihm geleiteten Bibliothek,[6] in Brosches WV 34 mit folgender Charakterisierung versehen: „Gilt als Autograph, was bei Vergleich mit dem Miserere (WV 38) und anderer autographen Notizen unwahrscheinlich ist."[7]

---

[3] Günther Brosche, 'Die musikalischen Werke Kaiser Leopolds I: ein systematisch-thematisches Verzeichnis der erhaltenen Kompositionen', in ders. (Hg.), *Beiträge zur Musikdokumentation: Franz Grasberger zum 60. Geburtstag* (Tutzing, 1975), 27–82, hier 57–59.

[4] Hg. v. Wilfried Seipel (Mailand und Wien, 1996).

[5] Ebd. 100, Kat. Nr. 7.9.

[6] Ebd. 98, Kat. Nr. 7.4, Beschreibung: 97. A-Wgm A 188.

[7] Brosche, *Werke*, 55f.

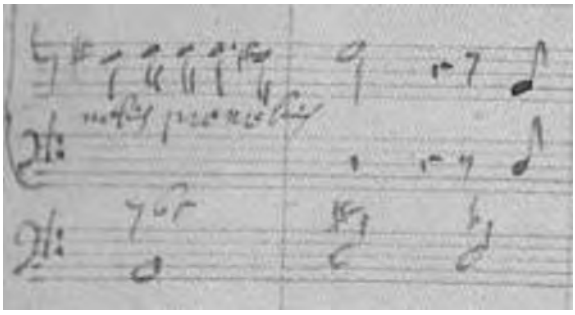


Abbildung 3. Detail aus Leopolds I. *Litaniae de S. Francesco Xaverio,* A-Wgm A 188, S. 48f.

Ein nur oberflächlicher Vergleich der beiden Handschriften zeigt tatsächlich, dass sie nicht vom selben Schreiber stammen können. Wirklich gesicherte Noten- und Briefautographe Leopolds I. belegen außerdem eindeutig und nun tatsächlich ohne jeden Zweifel, dass ihm eine dritte, von den beiden angeblichen Autographen völlig klar zu unterscheidende Schrift zuzuschreiben ist. Da sind zunächst zwei kurze Notenbeispiele in Briefen an den kaiserlichen Gesandten in Venedig, Humprecht Graf Czernin, von 1661 und 1663 (Abb. 4).[8] Dieser sollte die Tiefengrenze von Bassisten erkunden. Ganz charakteristisch ist dabei die Form des Bassschlüssels, die zur Identifizierung oder zum Ausschluss weiterer Handschriften nützlich ist. So findet man sie eindeutig im autographen Notat (Abb. 5) des zweiten Teils einer Arie aus der wahrscheinlich von Leopold vertonten Oper *La Simpatia nell'Odio overo Le Amazoni amanti* des Dichters Giovanni Pietro Monesio, die wohl 1664 aufgeführt wurde, doch kann die Niederschrift erst aus den Jahren 1667–1670 stammen.[9] Der Schreiber ist am Text und am Schlüssel zweifelsfrei zu erkennen. Man beachte auch den C-Schlüssel und die Schreibung der Noten mit den mit einer Ausnahme immer nach oben gerichteten Hälsen, die bei den halben Noten in einem Zug aus dem nicht ganz geschlossenen Notenkopf heraufgezogen wurden. Die Lateinschrift des Kaisers kann man auf dem nächsten Blatt studieren,[10] wo er Tänze und Textinzipits von Arien, v.a. aus Opern, notiert hat (Abb. 6). Besonders typisch ist das oben offene *o.*

---

[8] *Korespondence císaře Leopolda I s Humprechtem Janem Černínem z Chudenic*, hg. von Zdenek Kalista (Prag, 1936), i. 51 und 180.

[9] s. Herbert Seifert, *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert* (Tutzing, 1985), 50f. Die Arie hat der Kaiser auf eine leeren Seite am Ende eines Ballettmanuskripts von Johann Heinrich Schmelzer (A-Wn Mus. Hs. 16583 Leopoldina, fol. 95v) geschrieben.

[10] Fol. 96v.



Abbildung 4. Details aus Briefen Leopolds I. an Graf Czernin, 1661 (oben) bzw. 1663 (unten)

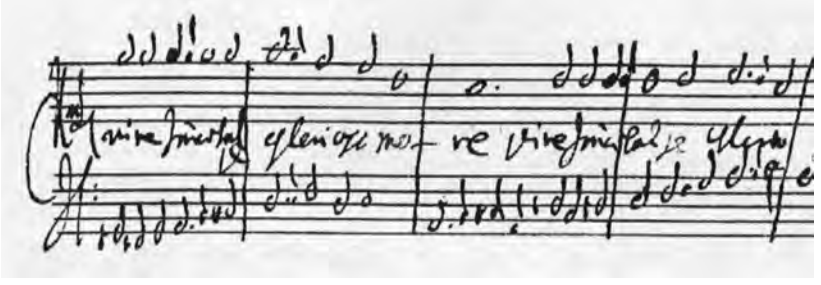


Abbildung 5. Details einer Musikhandschrift Leopolds I. aus der Oper *La Simpatia nell'Odio*, A-Wn Mus. Hs. 16583 Leopoldina, fol. 95v

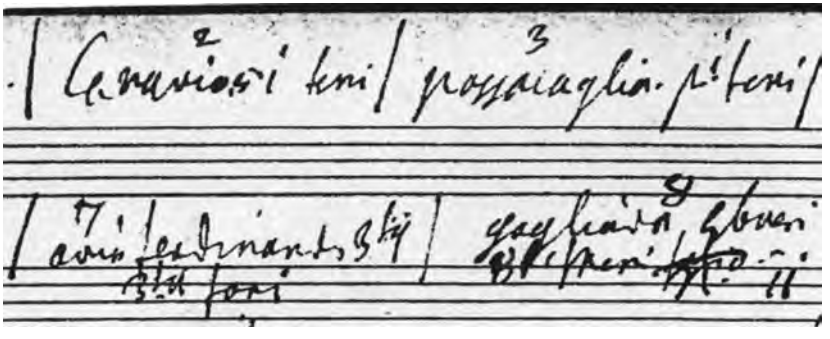


Abbildung 6. Detail einer Notiz Leopolds I., A-Wn Mus. Hs. 16583 Leopoldina, fol. 96v

Joseph Mantuani hat eine Arie, die als Ersatz für eine andere in der 1. Szene des 1. Akts in die Partitur der Oper *Chilonida* von Antonio Draghi (Wien 1677) eingebunden ist, als Autograph Leopolds bezeichnet.[11] Nun gibt es in dieser Handschrift weitere Ersatzkompositionen, die stilistisch in die Zeit um 1700 zu datieren sind; der Schreiber aller drei in den 1. Akt eingebundenen ist aber eindeutig derselbe.[12] Es ist offenbar die in den Jahrzehnten seit den vorigen Schriftbeispielen etwas veränderte Hand Leopolds; die Textschrift und einige Kennzeichen der Notenschrift wie die oben beschriebene Form der halben Noten weisen trotz der abweichenden Schlüsselformen darauf hin (Abb. 7).

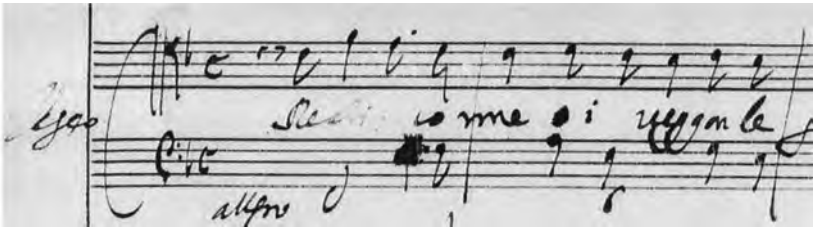


Abbildung 7. Detail einer Ersatzarie aus Antonio Draghis Oper *Chilonida* in der Handschrift Leopolds I., A-Wn Mus. Hs. 18859 Leopoldina, Band 1, fol. 2r

Vergleichen wir mit diesen Mustern aus unterschiedlichen Zeiten zunächst die Schrift der von Biba als Autograph Leopolds bezeichneten Litanei (Abb. 3) oder des vom selben Schreiber kopierten Fragments einer Litanei in der Österreichischen Nationalbibliothek, das dort ebenfalls als Autograph Leopolds geführt wird (Abb. 8), finden wir keinerlei Übereinstimmung von Buchstaben-, Schlüssel- oder Notenformen.

Und – noch viel wichtiger für unser Thema – das von den Historikern, darunter dem renommierten Alfred Pribram, Ende des 19. Jahrhunderts Leopold zugewiesene „Autograph" des *Miserere* zeigt eine völlig andere Noten- und Texthandschrift (Abb. 2). Betrachten wir etwa die Schlüssel, die Schreibweise der grundsätzlich auf der rechten Seite behalsten Noten, vor allem auch die b-Vorzeichen, die nach rechts gerichtete Akkoladenklammer und die häufig nicht mit der Textunterlegung konform gehende Balkung, so zeigt sich ein, im Gegensatz zu Leopold ganz ungeübter, unkonventioneller, ja ungelenker Notenschreiber. Und eine „zweite Hand", die Adler konstatiert

[11] Josef Mantuani, *Tabulae codicum manu scriptorum* (Wien, 1899), x. 246.

[12] Seifert, *Oper*, 338–340; A-Wn Mus. Hs. 18859 Leopoldina, Band 1.



Abbildung 8. Handschrift im Fragment der *Litanie de S. Francesco Xaverio*, A-Wn Mus. Hs. 18408

hat, finde ich überhaupt nicht. Von ihr sollte ja das Titelblatt sein, doch wenn wir es vergleichen, finden wir die gleichen Kennzeichen wie durchgehend in dem Manuskript (Abb. 2). Außerdem müsste nach Adlers Befund Leopold selbst dann zu Beginn des Notentextes dreimal – wie der Schreiber des Titelblatts – „Misere" geschrieben haben und gleich auf der ersten Seite, in den Takten 9–11, grobe Satzfehler gemacht haben (Abb. 11).

Zur Identifizierung des Schreibers, der keinesfalls Leopold I. gewesen sein kann, habe ich frühe Briefe aus den Jahren 1703[13] und 1705[14] des 1685 geborenen Erzherzogs Karl verglichen und trotz des viel ordentlicheren Schriftduktus der Briefe überzeugende Übereinstimmungen von deren Buchstabenformen mit solchen der Musikhandschrift gefunden, vor allem

[13] A-Wn, Handschriftensammlung, 15/4–3 Han, Erzherzog Karl aus Wien am 6. Jänner 1703 an Leopold Josef Grafen von Lamberg nach Rom.

[14] Ebd. 15/4–4 Han, König Karl III. aus Belen am 18. April 1705 an den Prinzen Eugen von Savoyen.



ABBILDUNG 9. *Miserere*, Takte 7–10. A-Wn Mus. Hs. 18946, fol. 2r



ABBILDUNG 10. Vergleich von Buchstabenformen im *Miserere* und in den genannten Briefen Karls VI.



Abb. 10. *Fortsetzung*

aus dem früheren Dokument des 17-jährigen, denn zwei Jahre später schreibt der König von Spanien das *p* schon anders als im *Miserere* (Abb. 10).

Gleich zu Beginn des Notentextes zeigt eine Korrektur, dass hier keine Kompositionsskizze vorliegt, sondern eine Abschrift nach einer Vorlage. Im Takt 2 (Abb. 11) hat der Schreiber, also, wie wir jetzt annehmen, der junge

Erzherzog Karl, sich geirrt und den 2. Takt des Basssängers aus dem System für den Tenor der Vorlage kopieren wollen, wie die ursprünglich bereits geschriebene Note auf der 4. Linie und das danach in den 3. Zwischenraum gesetzte Kreuz beweisen. Beim Ansetzen zur zweiten Note hat er den Irrtum bemerkt und die richtigen Tonhöhen As – G im Bassschlüssel fixiert. Solche Fehler, v. a. Weiterschreiben im falschen System nach Akkoladenumbruch oder Irrtum um eine Terz, findet man mehrfach. Überhaupt zeigt die Schreibreihenfolge vom höchsten zum tiefsten System, dass es sich nicht um eine Kompositionsskizze handeln kann, sondern nur um eine Kopie.

So weit reichen die wichtigsten Ergebnisse der Quellenuntersuchung. Die darauf gestützte Hypothese lautet: Erzherzog Karl hat in jungen Jahren, des Notenschreibens – und offenbar auch des Lateinischen, siehe „Misere" – noch ziemlich wenig kundig, diese Komposition abgeschrieben, wohl zur Abschrift erhalten, um seine Musikkenntnisse und Schreibfähigkeiten zu verbessern. Das Werk kann nach diesem Befund kaum von ihm selbst stammen. Auch die offensichtliche Diskrepanz zwischen der mangelnden Übung im Notenschreiben und der großen Fertigkeit im Komponieren, die sich in der Komposition zeigt, wäre kaum plausibel zu erklären.

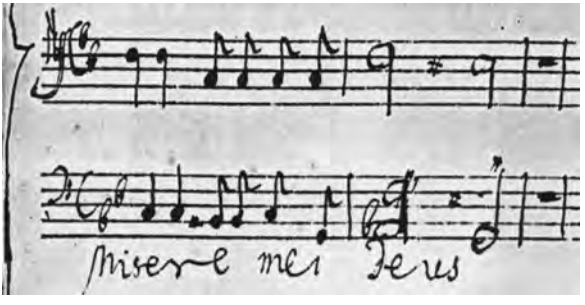


Abbildung 11. *Miserere*, Takte 1f., Tenor und Bass

Greifen wir also zur Stiluntersuchung, um dem Komponisten auf die Spur zu kommen oder wenigstens seine Generationenlage zu bestimmen. Wenn wir die gerade zurückgewiesene Zuschreibung an Kaiser Karl unter diesem Gesichtspunkt noch einmal erwägen, müsste das Werk also von einem im selben Jahr wie Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel und Domenico Scarlatti geborenen Autor komponiert sein. Die eingangs zitierte Ansicht des Propagators der Stilkritik, Guido Adler, „dass diese Composition dem Style der Zeit Carl VI. viel näher liegt, als demjenigen Leopold I.", braucht uns dabei nicht zu beeinflussen, denn Adler hat bei stilistischen Zu-

ordnungen im 17. und 18. Jahrhundert nachweislich grobe Fehler gemacht, die zum Teil mehr als ein halbes Jahrhundert daneben liegen.[15]

Als Stilmarker müssen zunächst die Kadenzen mit obligatorischem Quartvorhalt genannt werden, die für das 17. Jahrhundert typisch sind. Sind wir damit der Generation Kaiser Leopolds I. (geb. 1640) näher gekommen, finden wir im *Miserere* zwei Eigenheiten, die auch in dessen übrigen Kompositionen auffallen:

1. Eine bei Leopold besonders häufige harmonische Wendung: ein meist phrygischer Halbschluss, danach geht der Bass eine große Terz tiefer in die Durparallele oder, seltener, in die Terz der Tonika. Als Beispiele können die einander ähnlichen homophonen Anfänge des Requiems von 1673, der ersten und der dritten Lektion zur ersten Nokturn des Totenoffiziums von 1676, der Motette über die sieben Schmerzen Mariae und schließlich des *Miserere* (Abb. 1) genannt werden. Die Affektlage ist in allen fünf Kompositionen ähnlich; die ersten drei sind Leopolds Trauermusiken nach dem Tod seiner Gemahlinnen. Vier der Beispiele stehen in c-Moll, nur das Requiem in g-Moll. Auch der Beginn des Sanctus aus der *Missa Angeli custodis* (Bsp. 1) gehört dieser Gruppe an. Im *Miserere* kann man noch vier weitere Beispiele entdecken, z. B. zu Beginn des Abschnitts „Cor mundum crea“ (Bsp. 2).

Beispiel 1. Leopold I., *Missa Angeli custodis*, Sanctus, Takte 1–5



[15] Die *Missa Salisburgensis*, von Adler Orazio Benevoli und dem Jahr 1628 zugeschrieben, stammt von 1682 und wahrscheinlich von Heinrich Ignaz Franz von Biber. Das hätte schon aus der Mitwirkung von Oboen klar werden müssen. Zu einem weiteren wahrscheinlichen Irrtum s. Herbert Seifert, ‘Die Sonate für Violine, Zink, Posaune und Fagott K 347’, in Thomas Hochradner und Susanne Janes (Hg.), *Fux-Forschung. Standpunkte und Perspektiven. Bericht des wissenschaftlichen Symposions auf Schloss Seggau 14.–16. Oktober 2005* (Tutzing, 2008), 129–137.

Beispiel 2. *Miserere*, Beginn von „Cor mundum“



2. Am Ende von Werken oder Abschnitten nach der Kadenz eine Generalpause oder Zäsur mit anschließender verbreiterter Wiederholung oder Variante des nun meist plagalen Schlusses. Dazu einige Beispiele:

- *Requiem* (1673): Ende des Agnus Dei;
- Ebenda, Ende des Lux aeterna (Bsp. 3);
- Dritte Lektion zur ersten Nokturn des Totenoffiziums von 1676, Binnenschluss von „Manus tuae“;
- *Motetto de septem doloribus Beatae Mariae Virginis*: Schlussbildung.

Man vergleiche hiermit zwei Schlüsse aus dem *Miserere*, ein Binnenschluss (Bsp. 4) und der Schluss des ganzen Werks am Ende der Fuge über „Et in saecula saeculorum“ (Bsp. 5).

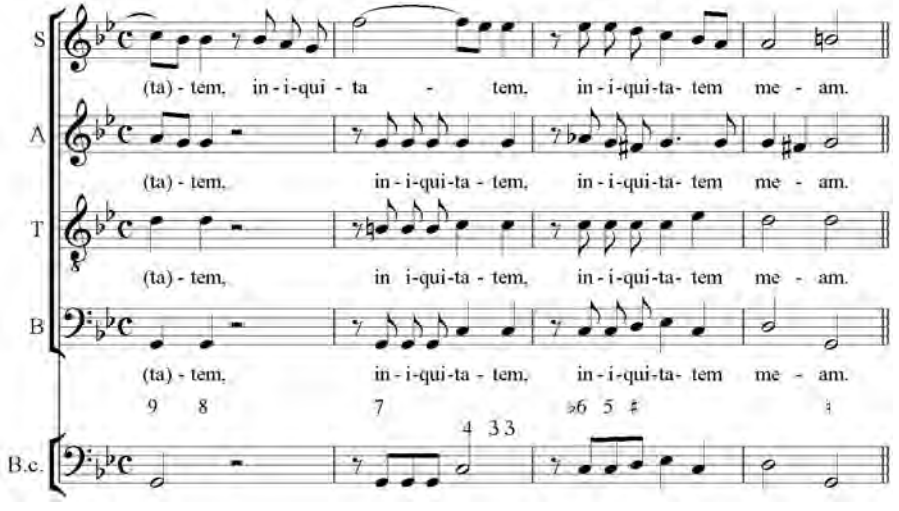
Wenn sich auch diese beiden Stileigenheiten bei anderen Komponisten finden lassen, sprechen sie doch zumindest für die Generationenlage des Autors des *Miserere*. Dass der junge Erzherzog Karl keine alte Komposition zur Übung kopierte, sondern eine um 1700 entstandene, zeigen allerdings einige Arien mit Begleitung von Soloinstrumenten: „Asperges me hysopo“ für Sopran und Violine („Violetta sola“ im Sopranschlüssel) und gleich danach „Auditui meo“ für Bass und Fagott. Solche solistischen Begleitungen kommen sogar in den Wiener Hofopern erst seit Mitte der 1690er Jahre vor.[16]

[16] Seifert, *Oper*, 327.

Beispiel 3: Leopold I., *Requiem*, Ende des „Lux aeterna“



Beispiel 4. *Miserere*, Ende des ersten Abschnitts „Miserere mei Deus“



Beispiel 5. *Miserere*, Ende



Wie der sieben Jahre ältere Bruder Karls komponierte und wie wohl Karls Kompositionen klingen müssten, wenn es solche gäbe, soll nur ein kurzer Ausschnitt aus Kaiser Josephs I. *Regina coeli* demonstrieren, das „Resurrexit“ (Bsp. 6). Dazu als Pendant die genannte Sopranarie „Asperges me hysopo“ aus dem *Miserere* – wohl aus der gleichen Zeit, aber hörbar von einem älteren, der Tradition verbundenen Komponisten (Bsp. 7).

Der Komponist des vom Erzherzog kopierten *Miserere* könnte wohl auch sein 1651 geborener Musiklehrer, der Hoforganist Ferdinand Tobias Richter, gewesen sein, eher aber – familiär und standesgemäß näher liegend und auch aus stilistischen Gründen – sein komponierender Vater Leopold I., so dass doch Adlers Zuschreibung zugestimmt werden kann, wenn auch aus anderen Gründen: Die Handschrift der Partiturskizze ist keinesfalls die von Leopold I., sondern die seines Sohnes Karl, doch der Stil könnte mit dem von Leopolds Spätzeit übereinstimmen. Eine Autorschaft des Schreibers ist vor allem wegen der eklatanten Diskrepanz zwischen seiner musikalischen Erfahrung und der des Komponisten auszuschließen.

Beispiel 6. Joseph I., *Regina coeli*, Beginn des Abschnitts „Resurrexit“



Beispiel 7. *Miserere*, Beginn des Abschnitts „Asperges me hysopo“



Tassilo Erhardt

A Longevous Cycle of Introits from the Viennese Court*

Most music lovers have grown up admiring 'immortal' compositions that will last through the ages. It is usually later that one finds out that at least up to the nineteenth century most compositions, amongst them such major works as Bach's passions, were composed for no more than a few performances and were then laid aside to grow out of fashion and to be forgotten. Naturally, there are a few notable exceptions to this rule, works that have indeed put on seeming immortality or that have at least enjoyed a long performance tradition, significantly out-living their own creator, such as Allegri's *Miserere* or Handel's *Messiah*.

Perhaps surprisingly, one stumbles across a similar case in the work of Antonio Bertali (*c*1605–1669). Although now little-known, Bertali held for the last twenty years of his life one of the most desirable positions for a musician in Europe, that of the chapel master to the music-loving emperors Ferdinand III and Leopold I. He was highly praised by his contemporaries and served as a model for many other composers.[1] The large number of his works can be gleaned to some extent from the *Distinta Specificatione*, a detailed inventory of Leopold's I music collection.[2] But, as was the case with many major figures of his time, his fame was forgotten only a few years after his death. His name and biographical details appear in only a few encyclopaedic works of the 18th century and even then always in a highly condensed form and, in some cases, incorrect.[3] Most of his compositions were not copied or

* I would like to thank my students Martine Bruin and Hester van der Male at the Roosevelt Academy, Middelburg for the initial inventorising of the source material.

1 See, e.g., Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehrenpforte* (Hamburg, 1740), facs. ed. by Max Schneider (Graz, 1969), 391f.; Josef Sittard, 'Samuel Capricornus contra Philipp Friedrich Böddecker', *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft,* 3/1 (November 1901), 98; Christoph Bernhard, 'Tractatus compositionis augmentatus', in Joseph Müller-Blattau (ed.), *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard* (Kassel, 1999), 90; Johann Beer, *Musicalische Discurse* (Nürnberg, 1719), 65f.

2 *Distinta Specificatione. / Dell'Archivio Musicale per il Servizito / della Cappella, e Camera Cesarea*, A-Wn Mus. Hs. 2451.

3 Isolde Bartels, *Die Instrumentalstücke in Oper und Oratorium der frühvenezianischen Zeit* (Ph.D. diss., Univ. Vienna, 1970), 379–382.

performed any more after 1700. For example, whilst the music inventories of the Cistercian abbey in Osek from the years 1706 and 1720/1733 still list five to seven works by Bertali, these had vanished by the time an updated inventory was made in 1753/1754.[4] Equally, of Bertali's more than 600 works listed in the *Distinta Specificatione*, only a single one is specifically mentioned in Kilian Reinhardt's *Rubriche generali*, the directory for sacred music at the imperial court, drawn up in 1727.[5]

Whilst it is therefore safe to say that Bertali and his works were largely forgotten by the early 18th century, there is one noteworthy exception to this rule. A single, relatively inconspicuous group of his works has kept its firm place in the repertory of the Hofkapelle until the early nineteenth century and was also performed in numerous other places. This group of works is a cycle of introits, composed as a joint effort by Bertali and his deputy chapel master Giovanni Felice Sances.[6] Presumably, the now incomplete cycle provided at some point introits for the entire liturgical year. It seems that its composition was, from the outset, conceived as a co-production of the two composers. According to the *Distinta Specificatione*, Bertali wrote 'Introiti per tutti l'anno'. The specification of this section makes it clear that he composed introits for all major saint's days, high feasts and their octaves as well as for the commons. In the section on Sances' compositions, the inventory mentions 'Introiti e Mottetti Proprÿ per tutte le Domeniche dell'Anno', i.e. the remaining Sundays in Ordinary Time.[7] This general division also agrees, on the whole, with the attributions found on the wrappers of surviving examples, although some inconsistencies exist and although an attribution on stylistic grounds is virtually impossible in these chant-based, highly formalized works. This sharing of labour is also in agreement with the two composers' positions at court. Naturally, the Kapellmeister would provide works for the more prominent occasions, leaving the lesser ordinary Sundays to his deputy. This may explain why Bertali's portion of the cycle has a far higher survival rate than that of Sances and also why it is almost exclusively Bertali's rather than Sances' introits that one finds in collections other than

---

[4] CZ-Pnm, Osek , č. př. 65/52, 1–3.

[5] Kilian Reinhardt, *Rubriche generali*, A-Wn Mus. Hs. 2503; on fo. 55v Reinhardt mentions Bertali's motet *Wenceslaum Sanctissimum*.

[6] For a list of Bertali's introits, see appendix II.

[7] Friedrich Riedels assumption that Bertali set the introits for the commons and the Proper of Saints and Sances those for the Proper of Time, is therefore incorrect; cf. Friedrich W. Riedel, *Kirchenmusik am Hofe Karls VI. (1711–1740)* (München and Salzburg, 1977), 114.

that of the Hofkapelle. The higher the rank of the feast, the higher was the demand for figural settings of proper items, and the higher the likelihood that such works were copied and disseminated.

The layout of these pieces always follows the same pattern (cf. fig. 1 and appendix I): The antiphon is sung in chant. It is therefore usually not written out or indicated in any other way in the parts, but, as the instructions of the *Rubriche generali* make clear,[8] would have been sung from the *Graduale per annum pro contrapuncto capellae caesareae*, a beautiful choir book especially prepared for the Hofkapelle.[9] After the antiphon, the first half of the verse is sung, again in chant, by the basses (notated in the part). For the second half-verse, the basses continue the psalm tone in long note values, whilst above them the three upper parts add a polyphonic setting. The antiphon is then repeated, but only the intonation is sung in chant by the basses; the remainder of the chant melody is—as was earlier the case with the second half-verse—placed in the bass in long note values with a polyphonic texture in the three upper parts. The introit is concluded by a doxology which is, again, not written out in the partbooks. Not only do all introits of the cycle conform to this general layout, they also agree in length, scoring, and complexity. Unlike other musical items of the Mass—most typically settings of the ordinary—their properties are not affected by the solemnity of the feast they serve.

THE SOURCES OF BERTALI'S INTROITS

Due to the longevity and apparent popularity of the cycle, its sources are widely spread and date from the late seventeenth to the early nineteenth century. The bulk of the surviving sources, in total forty-four introits by Bertali, can be found in the collection of the Viennese Hofkapelle, now housed in the music collection of the Austrian National Library. However, their presence in this collection is rather the exception that proves the rule, for only relatively little sacred music by Bertali has survived there: none of his Mass settings, possibly one motet, a *Dies irae*, and two dramatic works. Because of the long performance tradition of the introits as repertory of the Hofkapelle and the resulting heavy use of the performance material, none of the surviving parts dates back to the seventeenth century. Most of them

---

[8] The performance of the introit *Nos autem gloriari* is described on fo. 30^{v}.

[9] *Graduale per annum pro contrapuncto capellae caesareae. Augustissimo et invictissimo Romanorum imperatori Ferdinando Tertio, Austriaco, iusto, pio, pacifico*, A-Wn Mus. Hs. 15952.

were copied during the mid- to late eighteenth century by a large number of scribes, presumably successively replacing worn parts that had become unusable. Most of the wrappers were replaced during the second half of the eighteenth century and, in many cases, record the performance dates from then on. For example, the introit for Masses of the Blessed Virgin, *Salve Sancta parens*, records no less than twenty-seven performances for the years between 1782 and 1799.[10] Also the physical appearance of the parts betrays that they were intended for regular use over a long period: they are mostly written carefully on very thick paper, beautifully laid out, and, in some cases, adorned with ornamental initials.

With thirty-two works the Benedictine abbey of Kremsmünster owns the second largest collection of Bertali's introits, divided up according to their place within the liturgical year into six groups of partbooks.[11] These are by far the oldest surviving sources of these pieces, copied by Fr Theoderich Beer in 1694.[12] Only two introits, *Laetabitur justus* and *Rorate caeli* were added to, or rather arranged from the existing introits.[13] They still show typical signs of seventeenth-century conventions of notation, such as the use of *color* for hemiolas, the use of sharps and flats instead of naturals, and sparse figuring of the *Organo* parts. All these characteristics were changed in the later copies, including the material from the Viennese Hofkapelle.

The Augustinian canons of Klosterneuburg are in possession of at least twenty of Bertali's introits. The parts are not dated and—as in the material of the Hofkapelle—written by several scribes at different times. Judging by the handwriting, they date from the second quarter of the eighteenth to the early nineteenth century.[14]

The regional archive of Český Krumlov preserves seventeen introits by Bertali and six by Sances. A music inventory from 1706 mentions a number of works by Bertali in Český Krumlov, but no introits.[15] Much of the music collection stems from the Schwarzenberg palace in Vienna and was moved to Český Krumlov castle during the nineteenth century.[16] Nearly all parts

---

[10] A-Wn HK. 691.

[11] I am indebted to Fr. Alfons Mandorfer and Fr. Altman Pötsch for their help and hospitality.

[12] For Beer, see Altman Kellner, *Musikgeschichte des Stiftes Kremsmünster* (Kassel and Basel, 1956), 281–300.

[13] *Laetabitur justus*, A-KR L 134/8 (written by Beer in 1701); *Rorate caeli* A-KR 51/7.

[14] My gratitude goes out to Dr. Heinz Ristory for making the source material available.

[15] Třeboň, Státni Archiv, 1283/10–64.

[16] Jiří Záhola and Jitřenka Pešková, *Ohlasy Velké francouzské revoluce v hudbě: katalog pramenů ze schwarzenberské hudební sbírky v Českém Krumlově* [Responses of the

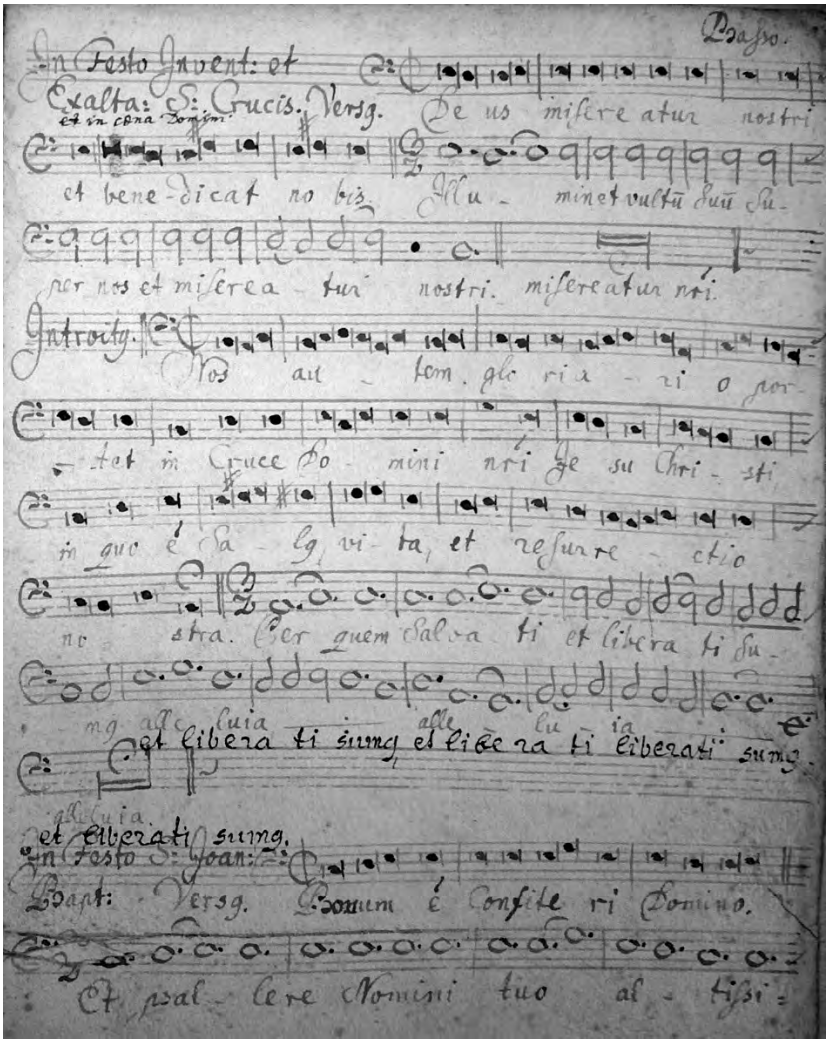


FIGURE 1. Bertali, bass part of *Nos autem gloriari*, A-KR 51/4. In the verse, an alternative text is added to make the introit fit for use on Maundy Thursday as well as the Feast of the Invention of the Cross.

were copied by a single scribe and are very similar to the ones of the Viennese Hofkapelle, dating from around the middle of the 18th century.

Great French Revolution in Music: Catalogue of Sources from the Schwarzenberk Music Collection in Český Krumlov] (Prague, 2006), 12.

The Wienbibiothek (formerly Stadt- und Landesbibliothek) preserves two introits for Christmas and Easter. According to the wrappers, they were copied for the Jesuit College in 1748 and 1749, respectively. A single introit (*Terribilis est*) survives in an eighteenth-century copy in the music collection of St. Augustin in Vienna. The church of St. Augustin, adjoining the imperial court, served for many years as the court chapel. According to the information on the wrapper, the copy was made for the Loreto chapel inside the church, a shrine which was of particular significance to the imperial family. An isolated copy of the introit *Spiritus Domini*—originally perhaps part of a larger set—survives at the Benedictine abbey of Göttweig. The music collection became the victim of a fire in 1718. Bertali's introit was copied by the *Regens chori*, Fr. Maurus Brunmayr in 1727 when the music library was built up again. The dates on the wrapper record performances from 1775 to 1778.[17] The attribution of a setting of a second introit in the same wrapper (*Suscepimus Deus*) to Bertali cannot be maintained on stylistic grounds.

Considering the great importance of the collection of Karl of Liechtenstein-Kastelkorn (1624–1695) in the transmission of Bertali's sacred works, it is worth pointing out that it holds not a single item from Bertali's and Sances' cycle of introits, neither are they mentioned in the inventory drawn up in 1695.[18] It is also striking that there are no settings of introits at all in this collection, which indicates that these items were not performed *figuraliter*, but *choraliter* by the Prince-Bishop's chapel.

'WITH LONG LIFE I WILL SATISFY HIM' (PS 91.16)

The number of surviving sources together with the dates of the copies and the performance dates on wrappers show that this cycle of introits was widely known and performed regularly until the end of the 18th century. The thought is compelling that if Beethoven in his twenties had attended mass at the Hofkapelle, the service would very likely have begun with an introit by Bertali or Sances, directed by his later mentor Antonio Salieri. At the same time it is surprising that of all of Bertali's compositions these inconspicuous and relatively short chant-based works without contrapuntal or other artistry

---

[17] Heinrich Wondratsch, *Katalogus Operum Musicalium in choro Musicali MONASTERII O.S.P.B. Gottwicensis, 1830*; Friedrich Riedel, 'Das Musikrepertoire des Benediktinerstiftes Göttweig um die Mitte des 17. Jahrhundert', in Julian G. Plante (ed.), *Translatio Studii* (Collegeville Minnesota, 1973), 149–155, at 149.

[18] Jiří Sehnal and Jitřenka Pešková, *Caroli de Liechtenstein-Castelcorno episcopi Olomucensis operum artis musicae collectio Cremsirii reservata*, 2 vols. (Prague, 1998); for a facsimile of the 1695 inventory, see i. 41–78.

should have been so long-lasting, outliving the rest of his—in many cases far more impressive—oeuvre. However, their unassuming character might have been the reason for their prolonged presence in the repertory of the Hofkapelle. Church music at the Viennese court had to be highly organized, and every day of the liturgical year followed a fixed rota.[19] Changes to this rota happened only very slowly. In general, the more weighty musical items of the liturgy changed more readily than the lesser ones. This may be the reason why dozens of seventeenth-century introits were preserved in the collection of the Hofkapelle whilst none of Bertali's mass settings have survived there.

The introit being one of the less prominent musical items of the mass—certainly when compared to the offertory, the gradual, or the ordinary—it has received relatively little attention from composers throughout the history of Catholic church music. During the seventeenth and eighteenth centuries, it was frequently replaced by instrumental music (see e.g. Frescobaldi's *Fiori musicali*, 1635), sung in chant, or merely recited by the priest whilst being covered by the simultaneous performance of the Kyrie. Once Bertali and Sances had produced a whole cycle of introits for the Hofkapelle, it seems to have become unattractive to subsequent generations of composers associated with the court to touch this genre. And even when Johann Heinrich Schmelzer, Johann Georg Reinhardt, Johann Peter Mair, Matteo Palotta, Johann Joseph Fux, Antonio Caldara, Benedict Randhartinger, Johann Georg Albrechtsberger, Joseph Vogler, Antonio Salieri, and Simon Sechter wrote a small number of new settings,[20] the resulting works barely differed in style and structure from the old cycle. The main differences lie in the degree to which the various composers maintained the chant melody in the figural passages. Whilst Bertali and Sances still follow the chant closely, later composers such as Fux and Salieri abandon it entirely in favour of greater harmonic freedom, whereas Sechter observes it again to the letter. With this lack of development within the genre it is understandable how Bertali's and Sances' works could survive into the nineteenth century without becoming dated. For the same reasons they were still copied for other institutions as late as the mid-eighteenth century: Not only had the genre not undergone any significant change for the past century, but also there were not many alternative settings available. Besides, the Viennese cycle may have assumed some prestige after having been a firm item in the repertory of the Hofkapelle for several generations.

---

[19] See, e.g., Reinhardt, *Rubriche*; Riedel, *Kirchenmusik*, 229–309.

[20] All in A-Wn.

ADAPTATIONS OF THE PERFORMANCE MATERIAL

The introits staying in regular use also meant that the sets of parts were continuously updated, which allows for some interesting insights into issues of performance practice and changing liturgical customs. As far as the scoring is concerned, the sets differ widely in the various collections. The earliest surviving sources, those of Kremsmünster Abbey, contain only a single set of vocal parts and a figured organ part. The lack of doubling instrumental parts cannot mean that the necessary forces were not available, because the abbey's collection contains numerous large-scale works from the same period. Rather it suggests that this may have been their original form in which they were copied from the parts of the Hofkapelle, as also the *Distinta Specificatione* mentions their scoring as 'â .4. pieno Choro'.[21] The surviving sources of the Hofkapelle, however, reflect a very different performance practice. The sets for each introit contain on average thirty-one parts, typically five copies of each vocal part, doubling string parts (often 3–3–2–1–1), occasionally wind parts for cornets and trombones, as well as two figured bass parts (Maestro di Capella, Organo). The other collections lie in between these two extremes (see table 1).

Table 1. *Representative scorings in surviving sets of Bertali's introits*

A-KR 51/1	*A-Wn HK. 718*	*A-KN 496–12*	*CZ-K 231-I*	*A-Wst MH 20216/c*	*A-GÖ*	*A-Wa 1202*
C,A, T,B	5S,5A, 5T,5B	2C,2A, 2T,2B	2C,2A, 2T,2B	2S,3A, 3T,3B	C,A, T,B	S,2A, 2T,2B
	3 vltta, 3 va 1, va 2, vc, vne	2vltta 1, 2vltta 2, 2Atrb, 2vne	2vn 1, 2vn 2, vc, vne	Sva,3va 1, Ava,3va 2, trb1,trb2, 2vne	vltta, Ava	2va 1, 2va 2, trb/va 1, trb/va 2, 2vne
org	org, MDC	2org	org	org	org	org, MDC

The partbooks of the Hofkapelle also reflect changes in performance practice during the eighteenth century such as a modernization of the accompanying forces: parts for violetta, cornet, and trombone were copied as violin and cello parts, and, in some cases, the original instrument name was simply crossed out and replaced by its more modern equivalent. A common feature of the parts from the Hofkapelle, St. Augustin, the Jesuit

[21] *Distinta Specificatione,* fos. 10r–11r.

College, and Český Krumlov is the indication 'L'organo sona' at the end of the verse. It suggests that the doxology was replaced by organ music before the repeat of the antiphon. The absence of this instruction from the sets in Kremsmünster, Klosterneuburg, and Göttweig as well as from the *Rubriche generali* implies that this practice became a custom not before the mid-eighteenth century. Another interesting trait of the parts from the collection of the Hofkapelle is the fact that often the repeat of the antiphon has been crossed out, seemingly by the same red pencil that was used for writing the performance dates 1793 to 1795 on the wrappers. Accordingly, parts that were added to the sets later omit the antiphon altogether. Presumably, during the last years of the eighteenth century the antiphon was sung in plainchant throughout, leaving only the second half of the verse to be performed in a figural setting. The same practice is also suggested by Salieri's introits dating from the early nineteenth century, in which he sets only the verse, but not the antiphon.

The wide use of the introits also caused them to be adjusted in line with the liturgical customs of the venue for which they were copied. Such adjustments can merely concern the attribution to a certain feast day, reflecting local emphasis. For example, in Český Krumlov the introit *Justus ut palma* is designated for the common of confessors, in Vienna the same work specifically serves the feast of St Joseph, who in 1654 was declared patron saint of Inner Austria and in 1675 of the Hereditary Lands, the Empire, and the imperial family, and therefore enjoyed a prominent position at the Viennese court.[22] Similarly, the introit *Gaudeamus omnes* was used for the feast St. Anne at the Viennese court, where the doctrine of the immaculate conception of Our Lady played a major role in the spirituality of the imperial family.[23] In Kremsmünster the same work is assigned to Mary's Assumption and—with minor adjustments to the text—the feast of All Holy Monks, a feast which is obviously only relevant to monastic communities. An instance of more far-reaching changes can be found in the introit *Protexisti me* for the common of one martyr in paschal tide, which was entirely re-texted in Kremsmünster into *Laetabitur justus* for the feast of the relatively obscure St Agapitus of Praeneste whose relics are venerated at the abbey.

Finally, the surviving sources of the introits give an interesting hint concerning the performance of plainchant in the seventeenth and eighteenth centuries. It has already been mentioned that the chant melodies of the introits

[22] Birgit Ertl, *Religiöse Propaganda zur Zeit Leopolds I.—Unter besonderer Berücksichtigung der Heiligenverehrung* (M.A. diss., Univ. Vienna, 1998), 85–87.

[23] Anna Coreth, *Pietas Austriaca. Ursprung und Entwicklung barocker Frömmigkeit in Österreich* (Vienna, 1959), 43–48.

were sung from the lavishly executed *Graduale per annum*. They are mainly simplified versions of the melodies found in the *Graduale Romanum*. When used as the basis of the figural portions of the introit settings, the chants are often condensed even further by curtailing extended melismas. The reason for this simplification may lie in the then common performance of chant in a slow measured tempo with equal duration for each note. Bernhard Scheyrer, for example, defines plainchant by its simple and regular measure, in which every note is to be sung at equal length on the down-beat, notwithstanding different note shapes. Like many of his contemporaries, he relates the term 'cantus firmus' to this steady motion.[24] This description is strongly reminiscent of the way the chant melody is performed during the figural sections of the introits, i.e. in regular, long, and measured note values. Therefore, the assumption seems reasonable that, despite the differences in the notation of the chant melody, there might be no change in tempo or gesture intended between the intonation and the first half of the verse on the one hand, and the figural sections on the other. This hypothesis is further supported by a number of sources which present their monophonic chant portions not in square, but in modern notation in long, equal note values, and preceded by a time signature.[25]

It has become clear that the cycle of introits by Bertali and Sances presents a special case for a number of reasons: its continued presence in the repertory of the Hofkapelle for at least 130 years, its apparent popularity also at other institutions, the insights it offers into changing performance practice and liturgical customs, as well as its implications for the performance of Gregorian chant during the baroque period. Finally, it throws an interesting light onto modern music historiography and its bias towards new developments, often at the expense of retrospective tendencies and continuing traditions.[26]

---

[24] Bernhard Schreyer, *Musica Choralis Theoro-Practica* (Munich, 1663), 1.

[25] E.g., the copies in CZ-K, A-KR 51/3 (*Cibavit eos*); cf. the anonymous eighteenth-century introits in A-Wn HK. 622; A-Wa 103–147, 983–900, 1201, 1206f.

[26] E.g., neither Richard Steurer, *Das Repertoire der Wiener Hofmusikkapelle im 19. Jahrhundert* (Tutzing, 1998) nor Sabine Constanze Wimmer, *Die Hofmusikkapelle in Wien unter Leitung von Antonio Salieri von 1788–1824* (MA diss., Vienna, 1998) mention the works by Bertali and Sances.

Appendix I

Antonio Bertali, Cibavit eos[27]



[27] The copy in A-KR 51/3 has been used a primary source. Supplements from other copies are given in brackets.





[L'organo sona.]


Introitus
1
Ex a - di - pe fru -
Ex a - di - pe fru -
Ex a - di -
Ci - ba - vit e - os. Ex a - -
Ci - ba - vit e - os. Ex adipe

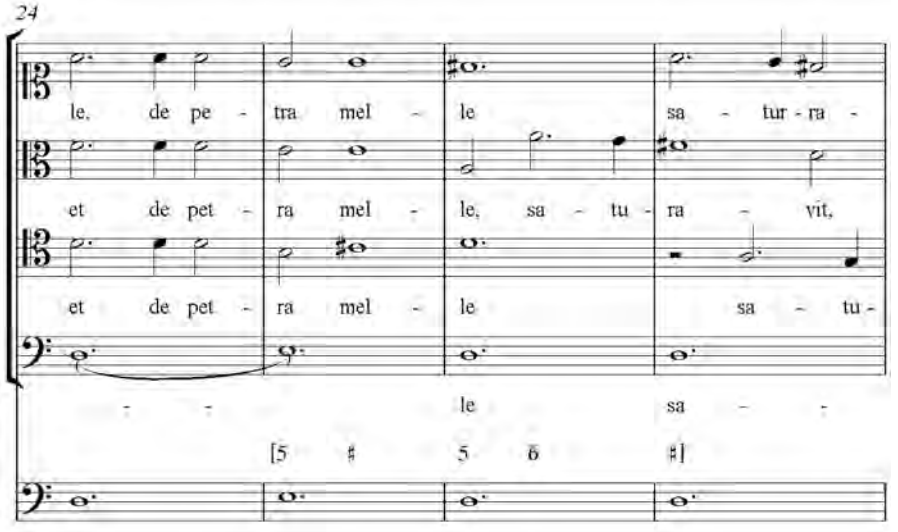

3
men - - - - ti, ex
men - - - - - ti, ex a - di - pe
pe fru - men - - - ti, ex a - di - pe
di - - pe fru - - men -
5


7
a - di - pe fru - men - - ti al - le - lu -
fru - men - ti, fru - men - ti al - le - lu -
fru - men - - ti, fru - men - ti
- ti Al - -
5


11
ja, al - le - lu - ja, al - le - lu -
ja, al - le - lu - ja, al - le-lu - ja, al - le -
al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le -
- - le - - - - - - - -
[6]


15
ja, al - le - lu - ja, et de pet - ra mel -
-lu - ja, al - le - lu - ja, et de pet - ra mel -
lu - ja, al - le - lu - ja, et de pet -
-lu - - - - ja, et de
7 6 5


20
le, de pet - tra mel - le, de pet - ra mel -
le, de pet - ra mel - - - - - le,
ra mel - le, de pet - ra mel - le,
pet - - ra mel - - - -
5


24
le, de pe - tra mel - le sa - tur - ra -
et de pet - ra mel - le, sa - tu - ra - vit,
et de pet - ra mel - le sa - tu -
- - le sa - -
[5 ♯ 5 ♭ ♯]


28
vit, sa - tu - ra - vit, sa - tu - ra - vit e - os,
sa - tu - ra - vit e - os, sa - tu - ra - vit e - os, sa - tu -
ra - vit, sa - tu - ra - vit e - - os, sa - tu -
tu - - ra - - vit


32
sa - tu - ra - vit e - - os.
ra - vit, sa - tu - ra - vit - e - os, al - le -
-ra - vit, sa - tu - ra - - vit e - os, al - le -
e - - - - - - - os,
5 6 7 6


36
Al - le - lu - ja, al - le - lu -
lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,
lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al -
al - - - - le - - - -


40
ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja.
al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le -
le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le -
-lu - - ja, al - - - - -


44
al - le - lu - ja,
-lu - ja, al - le - lu - ja, al - le -
-lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al -
-le - - lu - ja, al - -
5 6


48
al - le - lu - ja, al -
-lu - ja, al - le - lu - - ja, al - le -
le - lu - - ja, al - le - lu - ja, al - le -
- - - le - - - - - - -
5
51
le - lu - ja, al - le - lu - ja. Alleluja.
lu - ja, al - le - lu - - ja. Alleluja.
lu - ja, al - le - lu - ja. Alleluja.
-lu - - - - - - ja. Alleluja.
[7 6 6 5]
[♯]

Appendix II

Surviving Introits by Antonio Bertali

No.	Text incipits	Sources
1	Accipite jucunditatem/Attendite	A-KR 51/3; A-Wn HK. 268 [verse retexted: 'Deus venerunt' in A-KN 498/6]
2	Ad te levavi/Vias tuas	A-Wn HK. 619
3	Beatus qui intelligit	A-Wn HK. 652 [verse only]
4	Benedicite Dominum/Benedic anima mea	A-KR 51/4; A-Wn HK. 699; A-KN 496/9; CZ-K 220-I
5	Benedicta sit/Domine Dominus	A-KR 51/3; A-Wn HK. 657; A-KN 496/4; CZ-K 215-I
6	Cibavit eos/Exultate Deo	A-KR 51/3; A-Wn HK. 655; A-KN 496/2; CZ-K 216-I
7	Clamaverunt justi/Benedicam	A-KN 496/3 [music as no. 38]
8	Cognovi Domine/Beati immaculati	A-Wn HK. 706
9	Confessio et pulchritudo/Cantate Domino	A-KR 51/4; A-Wn HK. 719; CZ-K 227-I
10	De ventre matris/Bonum est	A-KR 51/4; A-Wn HK. 703; A-KN 496/5
11	Dilexisti justitiam/Eructavit	A-KR 51/6; A-Wn HK. 692; CZ-K 229-I [music as 51]
12	Ecce advenit/Deus judicium	A-KR 51/1; A-Wn HK. 633; A-KN 498/5
13	Ex ore infantium/Domine Dominus	A-Wn HK. 705
14	Exaudi Domine/Dominus illuminatio	A-Wn HK. 652
15	Exaudivit/Diligam te	A-KN 498/1 [music as no. 42]
16	Factus est/Diligam te	A-KR 51/3 [music as no. 1]
17a	Gaudeamus/Eructavit	A-KR 51/5; A-Wn HK. 689, 693; CZ-K 219-I
17b	Gaudeamus/Exultate	A-KR 51/5 [contrafactum of no. 17a]
18	Gaudeamus/Exultate	A-Wn HK. 700; A-KN 496/12
19	Illuxerunt/Quam dilecta	A-Wn HK. 684 [music as no. 52]
20	In medio ecclesiae/Bonum est	A-KR 51/1; A-Wn HK. 709; A-KN 496/8 [alternative text: 'Justus ut palma']; CZ-K 228-I

No.	Text incipits	Sources
21	In virtute tua/Quoniam praevenisti	A-Wn HK. 726
22	Intret in conspectu/Deus venerunt	A-Wn HK. 725; A-KR [verse retexted: 'Dominus illuminatio']
23	Intret in conspetu/Dominus illuminatio mea	A-KR 51/6; A-Wn HK. 725 [verse retexted: 'Deus venerunt']
24	Introduxit vos/Confitemini	A-KR 51/2; A-Wn HK. 645
25	Justus ut palma/Bonum est	A-Wn HK. 710; CZ-K 224-I
26	Laetabitur justus/Exaudi Deus	A-KR L134/8 [contrafactum of no. 39]
27	Loquebar de testimoniis/Beati immaculati	A-KR 51/6; A-Wn HK. 707; CZ-K 230-I
28	Loquebar de testimoniis/Laudate Dominum	A-Wn HK. 727 [antiphone identical with no. 27]
29	Me exspectaverunt/Beati immaculati	A-KR 51/4; A-Wn HK. 708
30	Mihi autem/Domine probasti	A-KR 51/6; A-Wn HK. 695; A-KN 496/6; CZ-K 221-I
31	Mihi autem/Voce mea	A-Wn HK. 734; CZ-K 226-I
32	Misericordia Domini/Exultate justi	A-KN 498/11 [contrafactum of no. 38]
33	Nos autem gloriari/Deus misereatur	A-KR 51/4; A-Wn HK. 718; CZ-K 231-I
34	Nunc scio vere/Domine probasti	A-KR 51/4; A-Wn HK. 697
35	Os justi/Noli aemulari	A-KR 51/6; A-Wn HK. 715; CZ-K 225-I
36	Populus Sion/Qui regis Israel	A-Wn HK. 619
37	Probasti me/Exaudi Domine	A-Wn HK. 719
38	Protexisti me/Exaudi Deus	A-KN 498/11 [music as no. 7 and 32]
39	Protexisti me/Exaudi Deus	A-KR 51/6 [music as no. 26]
40	Puer natus/Cantate Domino	A-KR 51/1; A-Wn HK. 624; A-KN 498/4; A-Wst 10217/c
41	Resurrexi/Domine probasti	A-KR 51/2; A-Wn HK. 644; A-KN 498/10; A-Wst 10216/c
42	Resurrexi/Domine probasti me	A-KN 498/1 [contrafactum of no. 15]
43	Rorate caeli/Benedixisti	A-KR 51/7 [music as no. 49]
44	Salve Sancta/Eructavit	A-KR 51/5; A-Wn HK. 691; A-KN 496/10; CZ-K 218-I [music as no. 50]

No.	Text incipits	Sources
45	Sapientiam sanctorum/Exultate justi	A-Wn HK. 724; CZ-K 222-I
46	Scio cui credidi/Domine probasti	A-KR 51/1; A-Wn HK. 696
47	Sederunt principes/Beati immaculati	A-KR 51/1; A-Wn HK. 701
48	Spiritus Domini/Exsurgat Deus	A-KR 51/3; A-GÖ; A-KN 496/1; CZ-K 217-I
49	Statuit ei/Memento Domine	A-KR 51/6; A-Wn HK. 729; CZ-K 223-I [music as no. 43]
50	Suscepimus Deus/Magnus Dominus	A-KR 51/5; A-Wn HK. 666 [music as no. 44]
51	Suscepimus Deus/Magnus Dominus	A-KR 51/6 [contrafactum of no. 11]
52	Terribilis est/Quam dilecta	A-KR 51/6; A-Wn HK. 684; A-Wa 1202
53	Terribilis est/Quam dilecta	A-KN 496/11 [contrafactum of no. 31]
54	Viri Galilei/Omnes gentes	A-KR 51/2; A-Wn HK. 651; A-KN 498/12
55	Vultum tuum/Eructavit	A-KR 51/5; A-Wn HK. 688; A-KN 498/8

Marko Deisinger

Giuseppe Tricarico als Kapellmeister und Komponist sakraler Musik am Hof der Habsburger in Wien 1657–1662. Sepolcri, Kirchenmusik und Aufführungen von Oratorien im Auftrag der Kaiserin Eleonora II.*

Giuseppe Tricarico wurde 1623 als Sohn einer gut situierten Familie in der apulischen Stadt Gallipoli geboren. Das erste uns bekannte Zeugnis seiner Komponistenlaufbahn ist die Motettensammlung *Concentus ecclesiastici*, die 1649 in Rom gedruckt wurde. 1650 veröffentlichte Athanasius Kircher in seiner *Musurgia universalis* als Musterbeispiel für die musikalische Darstellung des Affekts des Schmerzes ein von Tricarico komponiertes *Crucifixus*.[1] Zwischen 1652 und 1655 erschienen von ihm mehrere Madrigale und Motetten in den von Florido de Silvestris herausgebrachten Sammlungen, in denen Tricarico an die Seite der bedeutendsten römischen Komponisten jener Zeit gestellt wurde. Sein Bekanntheitsgrad stieg, als in der Folgezeit der holländische Verleger Jan van Geertsom zwei seiner Motetten in Rotterdam druckte.[2]

1654 ist Tricarico als Kapellmeister des Kardinals Giovanni Battista Spada di Santa Susanna nachweisbar, mit dem er am Ende dieses Jahres von Rom nach Ferrara ging.[3] Dort übernahm Tricarico gleich nach seiner

* Mein besonderer Dank gilt Mag. Michael Huber, der mir – wie schon so oft – beim Korrekturlesen hilfreich zur Seite stand.

1 Näheres zu diesem in Form eines dreistimmigen Quintkanons komponierten *Crucifixus* siehe Marko Deisinger, 'Ein Leben zwischen Musik, höfischem Zeremoniell und Politik. Zur Biographie und Kompositionstechnik Giuseppe Tricaricos', *Studien zur Musikwissenschaft*, 55 (2009), 7–11.

2 Siehe ebd., 12–13. Ein ausführliches Werkverzeichnis findet sich bei Marko Deisinger, 'Giuseppe Tricarico – Ein Kapellmeister auf Reisen. Von Rom über Ferrara nach Wien', *Römische Historische Mitteilungen*, 48 (2006), 384–394.

3 Aus einer ferraresischen Quelle geht hervor, dass Tricarico im Haushalt des Kardinals auch das hohe Amt eines *Gentiluomo* bekleidete. Dazu wurden nur Personen höheren Standes, wie Adelige oder Patrizier, berufen. Siehe dazu Markus Völkel, *Römische Kardinalshaushalte des 17. Jahrhunderts. Borghese – Barberini – Chigi* [Bibliothek des Deutschen Historischen Instituts in Rom, 74] (Tübingen, 1993), 403. Die genannte Quelle aus Ferrara wurde publiziert in Deisinger, 'Ein Leben', 22.

Ankunft den vakanten Kapellmeisterposten in der Accademia dello Spirito Santo, blieb aber gleichzeitig im Dienst des Kardinals, der für drei Jahre das Amt des päpstlichen Legaten in der Stadt ausübte.[4]

Aus einer zeitgenössischen Quelle erfahren wir, dass Spada in seiner ferraresischen Residenz, dem ehemaligen herzoglichen Castello der Este, Oratorien einführte, die an den Freitagen der Fastenzeit zur Aufführung kamen und für die sein Kapellmeister zuständig war:

> Introdusse gl'Oratorj in Castello nei Venerdì di quaresima con sermoni e musiche, salariando à quest'effetto, e per sua ricrea.ne un bravo Mro. di Cappella, che dal suo passò poi al servizio dell'Imperatrice Eleonora, tre buone voci di soprano, contralto, e tenore, et un perfett.mo sonatore di viola.[5]
>
> (Im Kastell führte er an den Freitagen der Fastenzeit das Oratorium mit Predigt und Musik ein; deswegen und zur eigenen Unterhaltung beschäftigte er einen fähigen Kapellmeister, der anschließend in den Dienst der Kaiserin Eleonora wechselte, drei gute Sänger – einen Sopranisten, einen Altisten und einen Tenor – und einen perfekten Violaspieler.

Als im Frühjahr 1657 die Amtszeit Spadas zu Ende ging, starb in Wien Kaiser Ferdinand III. Nach dessen Tod rief die verwitwete Kaiserin Eleonora II. aus der herzoglichen Familie Gonzaga von Mantua ihre eigene Hofkapelle ins Leben. Im Sommer 1657 berief sie Tricarico als Leiter ihrer neu gegründeten Kapelle nach Wien und beauftragte ihn gleichzeitig mit der Anwerbung von Musikern. Kurze Zeit später traf Tricarico mit acht italienischen Musikern in Wien ein, wo er das Amt des Kapellmeisters bis ins Jahre 1662 ausübte.[6]

Mit ihrer Kapelle, die insgesamt 25 Mitglieder zählte,[7] bildete die äußerst fromme und kunstsinnige Eleonora einen kulturellen Mittelpunkt am

---

[4] Siehe Deisinger, 'Tricarico', 363 und ders., 'Ein Leben', 13–14.

[5] I-La Archivio Spada, *Memorie circa le azzioni del Cardinale Gio: Batta. Spada*, 162f. Die anonym überlieferte, vermutlich kurz nach dem Tod Spadas im Jahre 1675 angefertigte Handschrift ist noch nicht katalogisiert.

[6] Zur Gründung der Kapelle Eleonoras siehe Marko Deisinger, 'Eleonora II. und die Gründung ihrer Hofkapelle. Ein Beitrag zur Geschichte des kulturellen Lebens am Wiener Kaiserhof', *Frühneuzeit-Info*, 18 (2007), 45–54.

[7] Die Anzahl der Kapellmitglieder nennen uns zwei Hofstaatlisten aus den 1670er Jahren, die sich im Österreichischen Staatsarchiv in Wien erhalten haben: Finanz- und Hofkammerarchiv, Niederösterreichische Herrschaftsakten W 61/a/36/c (für 1674 und 1677). Beide Listen verzeichnen 1 Kapellmeister, 20 Musiker, 1 Notisten (Kopisten), 1 Instrumentendiener, 1 Spenditore (Stimmenausteiler) und 1 Kalkanten. Weitere Hofstaatlisten aus den 1670er und 1680er Jahren befinden sich in A-Wn Handschriftensammlung, siehe dazu Herbert Seifert, 'Die Musiker der beiden Kaiserinnen Eleonora Gonzaga', in Manfred Angerer, Eva Diettrich, Gerlinde Haas, Christa Harten, Gerald Florian Messner,

Wiener Hof. Sie veranstaltete Konzerte, organisierte Aufführungen von dramatischen Werken und ließ kirchliche Feste mit feierlicher Musik gestalten.[8] Ihr Kapellmeister hatte dabei die Aufgaben, die Darbietungen der Musiker zu leiten und falls gewünscht eigene Kompositionen beizusteuern.

Abgesehen von den jährlich wiederkehrenden Kirchenfesten, die das Hofleben stark prägten, fanden sich während der Amtszeit Tricaricos einmalige religiöse Feierlichkeiten am Hofe der Kaiserin, bei denen anzunehmen ist, dass sie von der Hofkapelle unter Tricarico musikalisch umrahmt wurden. Dazu zählen zum Beispiel Totenfeiern oder Hochzeiten. Drei von letzteren ereigneten sich im Jahre 1660. In allen drei Fällen handelte es sich bei der Braut um eine Hofdame der Kaiserin, deren Dienst bei Hofe mit der Verehelichung und einem anschließenden von der Kaiserin ausgerichteten Fest endete.[9]

Die ersten beiden Hochzeiten fanden in der Faschingszeit statt und wurden den Berichten des apostolischen Nuntius zufolge mit großem Aufwand

---

Walter Pass und Herbert Seifert, *Festschrift Othmar Wessely zum 60. Geburtstag* (Tutzing, 1982), 527.

[8] In seiner am 16. Januar 1687 in Mantua gehaltenen Rede zur Leichenfeier für Eleonora II. kam der Mantuaner Jesuit Nicolò Forti auf die kulturellen und religiösen Leistungen der Kaiserin zu sprechen und stellte dabei fest: „Fù protettrice dell'Arti honeste, e ciuili, per decoro del suo stato: e verissimo! tutta la Nobiltà lo ricorda con applauso. Molto più cercò poscia di promuovere il culto Diuino. Lungo sarebbe tessere distinto ragguaglio de' sacri Arredi donati à tante Basiliche di Germania, e d'Italia; molti non solo pretiosi, ma superbi, per essere da Lei, e dalle sue Dame ricamati. Bello il risapere l'attentione, colla quale santificaua ogni anno il tesoro del suo Mondo donnesco, disponendo Ella stessa le proprie gemme sulla tomba del morto Saluatore; che pareua tomba di Sole intarsiata à musaico di stelle. Maestoso il raccontare le splendide musiche; i dispendiosi acconciamenti delle Chiese, per solennizzar le Novene del Santissimo Natale, di S. Giuseppe, di S. Sauerio" („Sie war die Förderin der ehrlichen und gesitteten Künste, was ihrem Stand zu Ehre gereichte: es ist wirklich wahr! der gesamte Adel erinnert sich daran mit Applaus. Außerdem suchte sie den sakralen Kult zu fördern. Lange ist die Liste der heiligen Gegenstände, die sie an viele Kirchen in Deutschland und Italien verschenkte. Viele sind nicht nur kostbar, sondern auch deswegen wertvoll, weil sie von ihr und ihren Hofdamen verziert wurden. Schön ist zu erfahren, mit welcher Sorgfalt sie jedes Jahr ihre Welt als Frau hochschätzte und heiligte; sie selbst legte nämlich ihre eigenen Edelsteine auf das Grab des toten Heilands. Dieses schien wie ein Sonnengrab verziert mit einer Vielfalt von Sternen. Würdig ist zu erwähnen die wunderschöne Musik, das aufwendige Schmücken der Kirchen, um die Novenen des Weihnachtsfests, des heiligen Josef und des heiligen Xaver zu feiern"). *Nelle pompe fvnerali celebrate per la sacra cesarea real maestà dell'imperadrice Leonora Gonzaga* (Mantua, 1687), fol. 5ᵛ.

[9] Siehe dazu Katrin Keller, *Hofdamen. Amtsträgerinnen im Wiener Hofstaat des 17. Jahrhunderts* (Wien, Köln und Weimar, 2005), 72–83.

begangen. Zunächst gingen Gräfin Maria Elisabeth von Harrach und Graf Karl Ferdinand von Waldstein den Bund der Ehe ein:[10]

> Lunedi sera [= 2. Februar 1660] in Corte dell'Imperatrice furono con ogni splendore celebrate le nozze tra il S.r Conte di Valdestain e della Sig.ra Contessa d'Harrack Nepote del S.r Card.le, essendo p.a lo sposo secondo il solito stato accompagnato sin a Palazzo da una uaghiss.a caualcata di 100 e piu Cau.ri.[11]
>
> (Am Montagabend wurde am Hof der Kaiserin mit aller Pracht die Hochzeit zwischen Graf von Waldstein und Gräfin von Harrach, Nichte des Herrn Kardinal, gefeiert. Zuvor wurde der Bräutigam wie üblich von einer sehr prachtvollen Reiterei bestehend aus über 100 Edelmännern bis zum Palast begleitet.)

Wenige Tage später folgte die Eheschließung zwischen Gräfin Franziska Katharina von Cavriani[12] und Graf Konrad Balthasar von Starhemberg:

> Domenica sera [= 8. Februar] si celebrorono in Corte dell'Imperatrice le nozze tra il s.r Conte di Staremberg Caualerizzo magg.e e la s:ra Contessa Cauriani figluola del magg.r Domo magg.e di quella Maestà coll'apparecchio solito à farsi in simili occorrenze.[13]
>
> (Am Sonntagabend feierte man am Hof der Kaiserin die Hochzeit zwischen Graf von Starhemberg, Oberststallmeister, und Gräfin Cavriani, Tochter des Obersthofmeisters jener Majestät, mit dem üblichen Aufwand, den man bei derartigen Anlässen benötigt.)

Die dritte Hochzeit wurde am 9. Mai 1660 in der Favorita, der Sommerresidenz der Kaiserin, gefeiert. In Anwesenheit der kaiserlichen Familie ehelichte Graf Johann Adam Hrzán von Harrasov Eleonoras Hofdame Gräfin Maria Isabella von Lamberg.[14] Ein zeitgenössischer Bericht gibt uns bekannt, dass nach dem Akt der Trauung in der Kapelle der Favorita sakrale Musik ertönte:

> Abends ist einer Gräfin von Lamperg Beylager in der Favorita, in Beyseyn Ihr. Käys. Maj. welche sich deswegen von Laxenburg anhero und in die Favorita begeben) der Käyserl. Frau Witben / und derer beyden Ertz-Hertzogen / vorgangen / seid von hiesigem Bischoff / nach gehaltenen kurtzen Sermon, in der Capelle copuliret / und nach der Trauung ist die Litaney musiciret worden.[15]

---

[10] Eine Kurzbiographie der Gräfin liefert Keller, *Hofdamen*, 280–281.

[11] I-Rasv Segretaria di Stato, Germania, Fasz. 167: *Lettere di Monsig:or Nun: in Vienna* [= Carlo Carafa], Avvisi aus Wien vom 7. Februar 1660, fol. 101r–101v.

[12] Eine Kurzbiographie der Gräfin liefert Keller, *Hofdamen*, 269.

[13] I-Rasv SS, Germania, Fasz. 167, Avvisi aus Wien vom 14. Februar 1660, fol. 103r–v.

[14] Eine Kurzbiographie der Gräfin liefert Keller, *Hofdamen*, 293.

[15] Johann Sebastian Müller, 'Reiße-Diarium bey Kayserlicher Belehnung des Chur- und Fürstl. Hauses Sachsen', in Johann Joachim Müller, *Entdecktes Staats-Cabinet* […] (Jena, 1714), 201, zit. nach Katrin Keller, Martin Scheutz und Harald Tersch (Hg.), *Einmal Weimar – Wien und retour. Johann Sebastian Müller und sein Wienbericht aus dem Jahr 1660* (Wien und München, 2005), 84.

Eine andere einmalige sakrale Feierlichkeit, die in die Amtszeit Tricaricos fiel, war die Totenfeier für den im Winter 1662 verstorbenen Oberhofmeister der Kaiserin, Federico Cavriani. Aus den Nuntiaturberichten erfahren wir, dass die dreitägigen Exequien in der Wiener Michaelerkirche in Anwesenheit des gesamten Hofstaates der Kaiserin stattfanden:

> È passato in questi giorni a miglior uita il Conte Cauriani maggiordomo magg.e delIa Mtà. dell'Imperatrice. […] Nella Chiesa di S. Michele de PP. Barnabiti si sono per tre giorni continui fatte esequie solenni al defonto Conte Cauriani con concorso di molta nobiltà e di tutta la famiglia dell'Imperatrice […].[16]
>
> (In diesen Tagen ist Graf Cavriani, Obersthofmeister der Majestät der Kaiserin, in hohem Alter verschieden. […] In der Barnabitenkirche St. Michael hat man drei Tage hindurch die feierlichen Exequien des verstorbenen Grafen Cavriani im Beisein vieler Adeliger und des gesamten Hofstaats der Kaiserin gefeiert.)

Zu den religiösen Feierlichkeiten, die jährlich wiederkehrten und eine besondere Stellung am Hofe der Kaiserin einnahmen, gehören jene, die im Zusammenhang mit Eleonoras mantuanischer Herkunft stehen. Ein wichtiger Fixpunkt war das Fest des damals noch seligen Luigi Gonzaga, der aus einer Nebenlinie der mantuanischen Fürstenfamilie stammte. Laut einem Bericht des apostolischen Nuntius begab sich die Kaiserin am 21. Juni 1659 eigens von ihrer Sommerresidenz in die Wiener Jesuitenkirche,[17] um den 68. Todestag des Seligen mit einem Chor von Musikern festlich zu begehen:

> Per la festa del B. Luigi Gonzaga si è questa mattina la Mtà. dell'Imp:ce trasferita dal Giardino della Fauorita alla Chiesa del Giesù per assistere alla Capella che è stata celebrata col solito choro di musici di S. M. molto solennemente.[18]
>
> (Wegen des Festes des seligen Aloisius Gonzaga begab sich die Majestät die Kaiserin vom Garten der Favorita in die Jesuitenkirche, wo sie dem Kultus beiwohnte, der mit dem üblichen Chor von Musikern ihrer Majestät sehr festlich ausgeübt wurde.)

Und wenige Tage später verließ sie abermals die Favorita in Richtung Wien, wo sie im Karmeliterinnenkloster St. Josef zusammen mit ihrem gesamten Hofstaat den 4. Begräbnistag ihrer Vorgängerin und Verwandten Eleonora I. feierte:

---

[16] I-Rasv SS, Germania, Fasz. 171, Avvisi aus Wien vom 4. Februar 1662, fol. 60v und 11. Februar 1662, fol. 97v.

[17] Vermutlich die Kirche am Hof, die im Spätmittelalter von den Karmelitern errichtet und 1554 den Jesuiten übergeben wurde (Alte Jesuitenkirche); denkbar auch die zwischen 1623 und 1627 erbaute „untere" Jesuitenkirche am Dr. Ignaz-Seipel-Platz.

[18] I-Rasv SS, Germania, Fasz. 165, Avvisi aus Wien vom 21. Juni 1659, fol. 413v.

> Martedi pass.º si celebrorno nel Couento [*sic*] delle Monache di S. Giuseppe l'essequie dell'Imperatrice Leonora coll'interuento dell'Imp.ce uiuente che à tal effetto ui si portò col seguito di tutta la sua Corte dal giardino della Fauorita.[19]
>
> (Letzten Dienstag feierte man im Konvent der Nonnen des heiligen Josef die Exequien der Kaiserin Eleonora im Beisein der lebenden Kaiserin, die sich dafür mit ihrem gesamten Hofstaat vom Garten der Favorita hierher begeben hatte.)

Eine zu jener Zeit besondere Form der musikalischen Ausschmückung von geistlichen Festen am Hofe der Kaiserin war das Oratorium. Zweifellos ist es Eleonoras mäzenatischem und religiösem Eifer zu verdanken, dass sich diese damals noch junge, aus Rom stammende Gattung am Wiener Kaiserhof etablierte und dass die Texte etlicher der seit 1661 in der Kapelle der Kaiserin aufgeführten Oratorien im Druck erschienen.[20] Als sich die Kaiserin 1657 auf der Suche nach einem für ihre Pläne geeigneten Hofkapellmeister befand, fiel die Wahl nicht zufällig auf Tricarico, der zu diesem Zeitpunkt bereits Erfahrungen in der Vertonung und Aufführung von Oratorien hatte.

Alvise Molin, der von Oktober 1658 bis Juli 1661 als Botschafter Venedigs am Wiener Kaiserhof tätig war, schrieb in seiner Finalrelation der Kaiserin die Einführung des Oratoriums in Wien zu und hob hervor, dass Eleonora in der Fastenzeit einmal wöchentlich eines dieser Oratorien, wie sie in Rom gepflegt wurden, aufführen ließ:

> L'Imperatrice Leonora […] hà introdotto Oratorij in Musica, […] La Quaresima tre giorni della settimana [l'imperatore] tiene Capella, et in un giorno di più hà l'Imperatrice introdotto gli Oratorij all'uso di Roma. E sempre u'interuengono gli Ambasciatori, onde puossi chiamar più seruitio, che Ministero quell'Ambasciata.[21]
>
> (Kaiserin Eleonora […] hat musikalische Oratorien eingeführt, […] In der Fastenzeit besucht er [= Leopold I.] an drei Tagen in der Woche die Kapelle, und an einem weiteren Tag hat die Kaiserin in Rom gebräuchliche Oratorien eingeführt. Und immer sind die Botschafter anwesend, womit man sagen könnte, dass die Mission jener Gesandtschaft über den diplomatischen Dienst hinausragt.)

---

[19] I-Rasv SS, Germania, Fasz. 165, Avvisi aus Wien vom 5. Juli 1659, fol. 449v–450r. All die zitierten Stellen aus den Nuntiaturberichten stellte mir freundlicherweise Frau Dr. Andrea Sommer-Mathis zur Verfügung.

[20] Siehe dazu Herbert Seifert, '1619–1705: „Die kaiserlichen Hofkapellen". Italienisches Barock in Wien', in *Musica Imperialis. 500 Jahre Hofmusikkapelle in Wien 1498–1998* (Tutzing 1998), 66–70; Sabine Ehrmann-Herfort, 'Rom und Wien. Bernardo Pasquinis Oratorium *Santa Agnese* am Wiener Kaiserhof', in Julia Bungardt, Maria Helfgott, Eike Rathgeber und Nikolaus Urbanek (Hg.), *Wiener Musikgeschichte. Annäherungen – Analysen – Ausblicke. Festschrift für Hartmut Krones* (Wien, Köln und Weimar, 2009), 87–109.

[21] Joseph Fiedler (Hg.), *Die Relationen der Botschafter über Deutschland und Österreich im siebzehnten Jahrhundert* (Wien, 1867), ii. 49, 53.

Die Aufführungen beschränkten sich aber nicht nur auf die Fastenzeit. Am 19. Februar 1661 beklagte sich der toskanische Botschafter Giovanni Chiaromanni, dass es im laufenden Fasching außer Oratorien, Predigten und einer Akademie keine Unterhaltungen am Wiener Hof gebe: „qui si fà un Carneuale malinconico, non essendoci magg.re diuertimento, che Oratorij, Prediche, et una nuoua Accademia“ („hier feiert man einen melancholischen Karneval, es gibt keine größeren Unterhaltungen, außer Oratorien, Predigten und einer neuen Akademie“).[22] Eines dieser Oratorien dürfte *Il Martirio di Santa Agata* gewesen sein,[23] das 1661 vermutlich am Gedenktag der Heiligen, dem 5. Februar, also mitten in der Faschingszeit aufgeführt wurde. Das Textbuch erschien wie alle 1661 und 1662 in Wien gedruckten Oratorienlibretti ohne Angabe des Autors und Komponisten.

In der folgenden Fastenzeit schrieb Eleonora ihrem Bruder Carlo Gonzaga, dass sie sich die Zeit mit Predigten und einmal in der Woche dargebotenen Oratorien vertreibe: „abiamo cominciato la quaresima assai bene io tengo la predica Italiana quatro uolte alla setimana et un oratorio cosi mi uado pasando il tempo” („wir haben die Fastenzeit sehr gut begonnen, ich höre eine italienische Predigt vier Mal die Woche und ein Oratorium, so vertreibe ich mir die Zeit“).[24]

Unter diesen religiösen Zerstreuungen befand sich das *Oratorio della Ressurrettione*.[25] Der erste Teil des in Wien gedruckten Librettos stimmt mit dem Text des von Marco Marazzoli komponierten Oratoriums *Per il giorno di Resurrettione* überein, das sich in einer vermutlich um 1650 angefertigten Sammelhandschrift mit überwiegend aus Rom stammenden Kompositionen in Bologna befindet.[26] Offensichtlich wurde das ursprünglich zweiteilige Oratorium von Marazzoli aus Italien importiert, zu einem Teil zusammengefasst und erweitert. Ob der hinzugefügte zweite Textteil in Italien entstand oder eigens für die Wiener Aufführung verfasst wurde, kann nicht beantwortet werden.[27] Offen bleibt auch die Frage nach dem Komponisten. Es ist nicht auszuschließen, dass Tricarico diesen Teil vertonte.

---

[22] I-Fas Archivio Mediceo del principato, Giovanni Chiaromanni, Bericht nach Florenz, zit. nach Seifert, *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert* [Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft, 25] (Tutzing, 1985), 665.

[23] Siehe Anhang, I.

[24] I-MAa Archivio Gonzaga, Eleonora II. an Herzog Carlo II. von Mantua am 13. März 1661, zit. nach Seifert, *Die Oper*, 666.

[25] Siehe Anhang, II.

[26] Näheres zu Marazzoli siehe Bernhard Schrammek, ‘Marazzoli, Marco’, *MGG²*.

[27] Vgl. Christian Speck, *Das italienische Oratorium 1625–1665. Musik und Dichtung* [Speculum Musicae, 9] (Turnhout, 2003), 386–392.

Im Advent 1661 kam offensichtlich ein weiteres Oratorium von Marco Marazzoli in der Kapelle Eleonoras zur Aufführung. Es handelt sich dabei um den *S. Tomaso*,[28] der ebenfalls in der erwähnten Sammelhandschrift aus Bologna überliefert ist. Der Text stammt von Loreto Vittori und erschien bereits 1652 in dessen *Dialoghi sacri e morali* in Rom.[29] Während das Wiener Libretto und der Text der Partitur nahezu buchstabengetreu übereinstimmen, lässt die Fassung in Vittoris Druckwerk Abweichungen erkennen.[30]

Der *S. Tomaso* zählt zu jenen Oratorien, die die Kaiserin in einem an ihren Bruder adressierten Brief vom 2. Dezember 1661 erwähnte. In diesem berichtete sie von aus Rom importierten Oratorien, die sie einmal wöchentlich in der Adventszeit aufführen lasse:

> Questo aduento mi uado pasando il tempo in prediche et ò introduto certe oratorie in musica uenutomi da Roma e le facio fare una uolta alla setimana con un sermone quasi academico sopra l'isteso suogetto che riese asai gustoso.[31]
>
> (In diesem Advent vertreibe ich mir die Zeit mit Predigten und ließ mir gewisse musikalische Oratorien aus Rom kommen, die ich einmal in der Woche mit einer nahezu akademischen Predigt über dasselbe Thema aufführen lasse und die großen Gefallen finden.)

Und in einem weiteren an ihn adressierten Brief vom 14. Dezember 1661 heißt es: „l'ordinario passato che non servì per causa di certi oratori che ho tenuto quel giorno […]" („Wegen gewisser Oratorien, die ich an jenem Tag hörte, wurde der gewohnte Ablauf nicht beibehalten").[32] Unter den Importen befand sich möglicherweise auch das *Oratorio per lo Santissimo Natale di Christo Redentore*, dessen Aufführung im Jahre 1661 durch ein Libretto aus dem Jahre 1677, in dem das Oratorium wiederholt wurde, belegt ist.[33]

---

[28] Siehe Anhang, III.

[29] Näheres zu Vittori siehe Giulia Giovani, 'Vittori, Loreto', *MGG²*.

[30] Vgl. Speck, *Das italienische Oratorium*, 223–232.

[31] I-MAa Archivio Gonzaga, busta 437, Eleonora II. an Herzog Carlo II. von Mantua, zit. nach Paola Besutti, 'Oratori in corte a Mantova: tra Bologna, Modena e Venezia'; Herbert Seifert, 'The Beginnings of Sacred Dramatic Musical Works at the Imperial Court of Vienna: Sacred and Moral Opera, Oratorio and Sepolcro', in Paola Besutti (Hg.), *L'oratorio musicale italiano e i suoi contesti (sec. XVII–XVIII). Atti del convegno internazionale, Perugia, Sagra Musicale Umbra, 18–20 settembre 1997* (Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia, Società Italiana di Musicologia, 35; Firenze, 2002), 368 und 506.

[32] I-MAa Archivio Gonzaga, busta 437, Eleonora II. an Herzog Carlo II. von Mantua, zit. nach Besutti, 'Oratori', 368; vgl. Seifert, *Die Oper*, 671.

[33] Siehe Anhang, IV.

Ein weiteres im Jahre 1661 in Wien aufgeführtes Oratorium ist der *Davide prevaricante*.[34] Das Libretto gibt uns außer dem Jahr und Ort der Drucklegung nur den kaiserlichen Drucker Matteo Cosmerovio bekannt. Das Oratorium wurde 1683 in der Kapelle der Kaiserin wiederholt, was ein Librettodruck aus diesem Jahr bezeugt. Aus diesem erfahren wir, dass der Text von Lelio Orsini verfasst und von Carlo Caproli vertont wurde.[35] Die gleichen Informationen liefert uns eine am Wiener Kaiserhof angefertigte Partiturhandschrift, die sich heute in der Österreichischen Nationalbibliothek befindet.[36] Darüber hinaus hat sich der Text in einer handschriftlichen Sammlung von römischen Oratorienlibretti in Rom erhalten, wo er allerdings Guglielmo Pagnini zugeschrieben ist.

Für Orsini als Verfasser sprechen Ausführungen von Prospero Mandosio in dessen *Bibliotheca Romana*, die noch zu Lebzeiten des Librettisten erschien. In einer Liste von Oratorien Orsinis führt Mandosio ein Werk mit dem Titel *Il David* an und gibt uns darüber hinaus bekannt, dass einige dieser Oratorien in „Germania" gedruckt wurden:

> Scripsit Vrsinus *Dramata* permulta, seu vt vulgo dicuntur, Oratoria Sacra, quae modulis musicis disposita a peritissimis musicae artis magistris, & cantoribus egregijs exhibita, inter famigeratissima recensita fuere, omniumque plausum reportarunt. Horum nonnulla typis in Germania edita sunt; at quia cum prototypo non vsquequaque conueniunt, meditatur ad praesens iterum ipsemet eadem euulgare: aliquorum hìc titulos dabo, nempe *Santa Agnese*, *Santa Cecilia* […] *Il David* & alia.[37]
>
> (Orsini schrieb sehr viele Dramen, für gewöhnlich geistliche Oratorien genannt, die von sehr erfahrenen Komponisten in Musik gesetzt und von hervorragenden Sängern aufgeführt wurden; in den kritischen Beurteilungen errangen sie nichts als Beifall. Einige dieser Werke wurden im Deutschen Reich ediert; da sie aber mit dem Prototyp in jeder Hinsicht nicht übereinstimmen, verlangt es nun wiederum dieselben persönlich bekannt zu geben: von einigen werde ich hier die Titel nennen, nämlich *Santa Agnese*, *Santa Cecilia* […] *Il David* und andere.)

Wie schon im Jahr zuvor, ließ die Kaiserin wahrscheinlich auch im Fasching 1662 Oratorien aufführen. Dies lässt das *Oratorio per la Purificatione della Madonna* vermuten,[38] das wohl zu Maria Lichtmess (2. Februar) dargeboten wurde. In einer römischen Sammelhandschrift ist eine vom Wiener

---

[34] Siehe Anhang, V.

[35] Näheres zu Caproli siehe Eleanor Caluori, 'Caproli, Carlo', *MGG*[2].

[36] Eine Werkbesprechung liefert Speck, *Das italienische Oratorium*, 376–385.

[37] Prospero Mandosio, *Bibliotheca Romana sev Romanorvm Scriptorvm* (Rom, 1682–1692), ii, 188–189.

[38] Siehe Anhang, VI.

Libretto abweichende Textfassung tradiert, die uns Francesco Buti als Librettisten bekannt gibt.[39]

In der Fastenzeit 1662 folgten weitere Aufführungen von Oratorien römischer Provenienz. Zunächst sei das *Oratorio della Vita humana* erwähnt,[40] das 1685 wiederholt wurde und zu dem es eine am Wiener Hof angefertigte Partiturhandschrift gibt. Sowohl das Libretto zur Wiederholung als auch die Partitur nennen uns Pietro Filippo Bernini als Textdichter und Giovanni Bicilli als Komponisten.[41] Eine von den Wiener Quellen stark abweichende Textfassung hat sich in mehreren Sammelhandschriften in Rom erhalten.

Ebenfalls in einer römischen Sammelhandschrift enthalten ist das *Oratorio del Diluvio*,[42] das sich textlich weitgehend mit einer in Neapel überlieferten Partiturhandschrift deckt. Dazu existiert noch ein kompletter Stimmensatz, dem zu entnehmen ist, dass der Text von Bartolomeo Conti verfasst und von Giovanni Francesco Marcorelli in Musik gesetzt wurde.

Zwei weitere in der Fastenzeit 1662 gesungene Oratorien sind *Jl Figliol prodigo* und *Adamo et Eva*.[43] Der Text des letzteren stammt laut einer römischen handschriftlichen Überlieferung von Abate Guglielmo Pagnini. Die in der Literatur wiederholt geäußerten Vermutungen und Behauptungen, dass dieses Oratorium mit einem von Tricarico vertonten und in Neapel erhaltenen Oratorium gleichen Titels übereinstimmt,[44] treffen nicht zu.[45] Tricaricos Textvorlage ist ein von Cesare Mazzei verfasstes Libretto, das in unterschiedlichen Fassungen auch unter dem Titel *Abele e Caino* in mehreren Sammelhandschriften in Rom zu finden ist.[46] Bei der Vertonung des Textes

[39] Das Werk ist ferner in Prospero Mandosios *Bibliotheca Romana* als *La Purificazione. Oratorio per Musica* verzeichnet. Mandosio gibt uns zudem bekannt, Butis Oratorium selbst gesehen zu haben. Mandosio, *Bibliotheca Romana*, ii, 45. Eine Besprechung des handschriftlichen Librettos liefert Speck, *Das italienische Oratorium*, 299–301.

[40] Siehe Anhang, VII.

[41] Näheres zu Bicilli siehe Howard E. Smither, 'Bicilli, Giovanni', *New Grove II.*

[42] Siehe Anhang, VIII.

[43] Siehe Anhang, IX und X.

[44] *ORATORIO D'ADAMO, ED EVA* (Incipit: La progenie novella del mondo ancor bambino; Interlocutori: Testo, Eva, Abele, Caino, Adamo) Partitur mit Komponistenangabe „Tricarico" und unleserlicher Datierung I-Nf 470.4. Eine Kopie liegt in I-LEpastore. Eine Werkbesprechung liefert Giuseppe Alfredo Pastore, *Giuseppe Tricarico da Gallipoli. Musicista del secolo XVII.* Estratto da Studi Salentini, 5–6/7 (Lecce, 1958/1959), 62–65.

[45] In der jüngeren Literatur findet sich diese Behauptung beispielsweise in Gustavo Malvezzi, 'I libretti di Cassoni: prime valutazioni', in Davide Daolmi (Hg.), *Carlo Donato Cossoni nella Milano spagnola. Atti del Convegno internazionale di studi, Conservatorio di Como, 11–13 giugno 2004* (Lucca, 2007), 256.

[46] Die Fassung, die am weitgehendsten mit der Partitur übereinstimmt, ist eine Bearbeitung, bei der einige Partien gestrichen sowie neue hinzugefügt und durch Linien ge-

von Mazzei durch Tricarico könnte es sich um jene in der Fastenzeit 1659 in Wien gesungene „academia di Adamo et Eua è Caino è Abel" handeln, von der wir aus einem Brief einer Hofdame Eleonoras wissen.[47]

Im Spätsommer 1662 wurde der im Dienst des Kaisers stehende Italiener Ferdinando Obizzi darum gebeten, fünf oder sechs Oratorien zu beschaffen, die im kommenden Advent in der Kapelle der Kaiserin zur Darbietung gelangen sollten. Dieser wandte sich daraufhin mit einem Brief an den ferraresischen Kunstmäzen und Librettisten Ippolito Bentivoglio:

> Vengo pregato da persona à cui sono obligato à far diligenza per ritrovare cinque, ò sei oratorij in musica da cantarsi questo advento nella capella della Ma.tà dell'Imperatrice e non sapendo io dove voltarmi, mi è sovenuto l'havere sentiti alcuni fati da V. S. Ill.ma, onde la prego à volermi fare quest'honore di mandare de più scielti, facendo nel soprascritto: in casa di Monsig.r Nunzio, che così li potrei havere piu sicuri.[48]
>
> (Ich wurde von einer Person, der ich zu Gefälligkeiten verpflichtet bin, gebeten, fünf oder sechs Oratorien aufzutreiben, die man diesen Advent in der Kapelle der Kaiserin zur Aufführung bringen möchte. Als ich nicht wusste, wohin ich mich diesbezüglich wenden sollte, ist mir eingefallen, dass ich einige von Ihnen verfasste Oratorien gehört hatte; ich bitte Sie daher, mir die Ehre zu machen und eine Auswahl zu schicken. Senden Sie diese am besten an den Nuntius, damit ich sie sicher erhalte.)

Die in der Adventszeit schließlich zur Aufführung gebrachten Oratorien sind folgende:[49] *Oratorio di Santa Catterina*, *Oratorio di Giobbe*, *Oratorio*

---

kennzeichnet wurden: *Oratorio di Adamo et Eva à 5 voci del p. Cesare Mazzei*. Am Ende des Textes heißt es: „Quello che è segnato con le linee è stato aggiunto da altri e non è compositione del p. Mazzei" („Jenes, das mit Linien markiert ist, wurde von anderen hinzugefügt und nicht von Pater Mazzei verfasst"), I-Rv ms. P. 1. *Il Theatro spirituale. Libro secondo* […] *1677*, fol. 240r–250v. Eine Abschrift dieser Fassung findet sich in I-Rv ms. P. 70 *Raccolta di Poesie sacre latine et italiane di varii Autori*, fol. 402–413. Vgl. Deisinger, 'Tricarico', 378–379 und ders., 'Ein Leben', 39–40.

[47] I-MAa, Archivio Gonzaga, Maria Danesi an die Herzogin Maria nach Mantua am 2. März 1659: „[…] daparte ala Alte[zz]a Sua che ogi uien la Maesta del Inperator et Sere[nissi]mi Arciduchi adesi non dala parte di Sua M.a et dopo pranso fano cantar un academia di Adamo et Eua è Caino è Abel che sara asai bela" („Nicht zu ihrer Majestät sondern zu seiner Hoheit kommt heute seine Majestät der Kaiser zusammen mit den durchlauchtigen Erzherzögen, wo sie nach dem Mahle eine Akademie von Adam, Eva, Kain und Abel singen lassen, die sehr schön sein wird"); zit. nach Seifert, *Die Oper*, 649.

[48] Ferrara, Archivio di Stato, Archivio Bentivoglio, Lettere sciolte, busta 336, fol. 308rv, Conte Ferdinando Obizzi an Marchese Ippolito Bentivoglio am 16. September 1662, zit. nach Sergio Monaldini, *L'Orto dell'Esperidi. Musici, attori e artisti nel patrocinio della famiglia Bentivoglio 1646–1685* (ConNotazioni, 5; Lucca 2001), 174. Vgl. Arnaldo Morelli, 'La circolazione dell'oratorio italiano nel Seicento', *Studi musicali*, 16/1 (1997), 108, 118.

[49] Da Tricarico bereits Ende September 1662 sein Amt niedergelegt hatte, konnten die Aufführungen dieser Oratorien nicht unter seiner Leitung erfolgt sein, jedoch ist nicht auszuschlie-

del' Santissimo Natale, das 1666 wiederholt wurde, und *Oratorio di Daniele Profeta*.[50] Letzteres hat sich handschriftlich im Vatikan erhalten und entspricht dem Text einer Komposition, die in drei englischen Archiven überliefert und in zwei Fällen Giacomo Carissimi zugeschrieben ist.[51] In der Forschung wird weitgehend angenommen, dass es sich bei diesem Oratorium Carissimis um jene von Pompeo Colonna verfasste *historia di Daniele* handelt, die am 8. März 1656 im römischen Palazzo der Königin Christina von Schweden dargeboten wurde.[52]

Eine andere geistliche Festform, die sich zu jener Zeit am Wiener Kaiserhof gerade etablierte, war das sogenannte Sepolcro, das sich aus der geistlichen Oper speziell in Wien entwickelt hatte und seit Anfang der 1660er Jahre nach genau geregeltem Ritual vor dem Heiligen Grab in Szene gesetzt wurde. Während das vom Hofkapellmeister der Kaiserinwitwe komponierte *Sepolcro* alljährlich am Gründonnerstag in der Kapelle Eleonoras aufgeführt wurde, ging das vom Kaiser in Auftrag gegebene am Karfreitag in der Hofburgkapelle über die Bühne.[53]

Tricarico komponierte nachweisbar zwei Sepolcri: *La Fede trionfante*,[54] zu dem nur noch das Libretto existiert, und *La gara della Misericordia e Giustitia di Dio*,[55] das in Form einer Partiturhandschrift in der Österreichischen Nationalbibliothek überliefert ist. Ein stilanalytischer Vergleich des letztgenannten mit den etwa zur gleichen Zeit entstandenen Sepolcri *Il sagrifizio d'Abramo*[56] von Leopold I. (1660) und *Il Pentimento, l'Amore verso Dio*[57] von Antonio Bertali (1661), der ebenso wie sein Dienstgeber, der

ßen, dass er an der Beschaffung dieser offenbar importierten Werke beteiligt gewesen war.

[50] Siehe Anhang, XI–XIV.

[51] Siehe Speck, *Das italienische Oratorium*, 322. Carissimis Oratorium liegt in folgender Ausgabe vor: Giacomo Carissimi, *Daniele*, Oratori vii, a cura di Lino Bianchi (Monumenti, 3; Roma 1962).

[52] Vgl. ebd. 310–329.

[53] Vgl. Seifert, 'Die kaiserlichen Hofkapellen', 60, 70f.

[54] LA FEDE / TRIONFANTE / Pia Rappresentazione al / SANTISSIMO / SEPOLCRO. / Recitata Nella Cappella / DELLA / SAC: CES: MAESTÀ / DELL' / IMPERATRICE, / Composizione di / Antonio Draghi Musica di Giuseppe / Tricarico. / IN VIENNA D'AUSTRIA, / Appresso Matteo Cosmerovio, Stampatore di Corte. / L'Anno 1662.

[55] A-Wn Mus. Hs. 18716 Leopoldina *La Gara / Della / Misericordia, e Giustitia di Dio / Rappresentata / Al'Santo Sepolcro nella Cappella / Della / Sacra Maestà dell'Imperatrice / Di / Don Camillo Scarano, Musica di Giuseppe Tricarico. / 1661.* Eine Werkbesprechung liefert Pastore, *Giuseppe Tricarico*, 57–61.

[56] A-Wn Mus. Hs. 16596.

[57] A-Wn Mus. Hs. 16010 Leopoldina, Standort des Librettos: A-Wn *38.E.98. Bertalis Oratorium erscheint in der Literatur auch unter dem Titel *Maria Maddalena*.

Kaiser, dem Stil der venezianisch-oberitalienischen Schule verpflichtet war, ergibt folgendes: Während in Tricaricos Sepolcro nur eine Arie von Instrumenten begleitet wird (*Aria con Viole*), finden sich in den Werken der beiden anderen zahlreiche begleitete Gesänge, zu denen nicht nur Arien, sondern auch Rezitative zählen.[58] Das begleitete Rezitativ ist typisch für die venezianische Oper und sollte zu einem Charakteristikum des Wiener Sepolcros werden.[59]

Ein weiterer Unterschied liegt in der Anzahl der in den Partituren geforderten Instrumente. Während *La gara della Misericordia e Giustitia di Dio* lediglich drei Streichinstrumente (*Viole*) aufweist, kommen in den Sepolcri von Leopold I. und Bertali sowohl Streich- (*Viole*, *Violini*) als auch Blasinstrumente (*Cornetti muti*, *Trombone*) zum Einsatz. Die deutliche Mäßigung im Aufwand lässt Tricaricos Sepolcro an die Oratorien Giacomo Carissimis erinnern,[60] die in Hinsicht auf zum Generalbass hinzutretende Instrumentalstimmen schlicht gehalten sind. Carissimi bevorzugte in seinen Oratorien entweder keine zusätzlichen Instrumente oder zwei Violinen, die wie die Streichinstrumente in Tricaricos Sepolcro zwischen den Gesangsstellen eingeschobene Instrumentalstücke spielen und nur vereinzelt nichtrezitativische Gesänge begleiten. Die begleiteten Sologesänge sind im Regelfall, wie die *Aria con Viole* von Tricarico, dialogisierend gestaltet: Gesang und Begleitinstrumente wechseln sich ab. Homophone Begleitungen nach Art eines einfach ausgesetzten basso continuo, wie sie in den Sepolcri von Leopold I. und Bertali zu finden sind, gibt es nur stellenweise, nicht aber ein ganzes Stück hindurch.[61]

Auch Carissimis Duette erinnern in ihrer Machart an jene von Tricarico. In den meisten Fällen herrscht ein ausgewogenes Verhältnis zwischen homophoner und polyphoner Satzstruktur vor. Im Unterschied dazu sind in den Sepolcri von Leopold I. und Bertali homophon gestaltete Duette keine Ausnahmen. Dass Tricaricos Komposition mehr unter dem Einfluss der

---

[58] Vgl. Charles La Roche, *Antonio Bertali als Opern- und Oratorienkomponist* (Diss., Wien, 1919), 56–57.

[59] Vgl. Reinhard Strohm, ‘Rezitativ’, *MGG*[2]; Günther Massenkeil, *Das Oratorium* [Das Musikwerk, 37] (Köln, 1970), 10; sowie Seifert, *Die kaiserlichen Hofkapelle*n, 71.

[60] Siehe Giacomo Carissimi, *Historie ed Oratori*, i, a cura di Carlo dall’Argine, Federico Ghisi, Roberto Lupi [Monumenti, 3] (Roma, 1951) und ders., *Oratori*, ii–x, a cura di Lino Bianchi [Monumenti, 3] (Roma, 1953–1973). Das kleine Instrumentarium in Tricaricos Sepolcro könnte auf die räumlichen Ausmaße des Aufführungsorts zurückgeführt werden. Eleonoras Kapelle war kleiner als die des Kaisers und bot daher weniger Platz.

[61] Zu Bertalis homophon-akkordischen Begleitungen vgl. La Roche, *Antonio Bertali*, 150.

römischen als der venezianisch-oberitalienischen Schule entstand, äußert sich auch im völligen Fehlen von ostinaten und gehenden Bässen, die das Opernschaffen Claudio Monteverdis und Francesco Cavallis charakterisieren und Eingang in Werken von am Wiener Hof tätigen oberitalienischen Komponisten wie Antonio Draghi oder Giovanni Battista Pederzuoli fanden.[62]

Neben dem Sepolcro haben sich im Bereich der Sakralmusik noch eine fünfstimmige Messe, zwei doppelchörige Motetten zu je acht Stimmen (*Crux fidelis*, *Ecce sacerdos*) und ein vierstimmiger Hymnus (*Pange lingua*) von Tricarico erhalten, die allesamt für den Wiener Hof bestimmt waren. Diese Kaiser Leopold I. gewidmeten Kompositionen sind in einem undatierten Codex mit dem Titel *Partitura. Opere à cappella* zusammengefasst und befinden sich heute in der Österreichischen Nationalbibliothek.[63]

Vor allem in den doppelchörigen Motetten dieser im stile antico komponierten Werke macht sich Tricaricos Verbundenheit mit der römischen Tradition bemerkbar.[64] Beide weisen sowohl in der äußeren Einrichtung der Stimmen, als auch in der inneren Struktur typische Merkmale der mehrchörigen Kompositionstechnik der römischen Schule des späten 16. Jahrhunderts auf: Diese sind das Gegenüberstellen von zwei gleich geschlüsselten Chören zu je vier Stimmen (Sopran, Alt, Tenor, Bass) und das ausgewogene Verhältnis zwischen homophoner und polyphoner Satzstruktur. Im Gegensatz dazu werden in der Mehrchörigkeit venezianischen Stils die Chöre überwiegend homophon gestaltet und bevorzugt unterschiedlich geschlüsselt, um einen

---

[62] Vgl. Wolfgang Osthoff, 'Antonio Cestis „Alessandro vincitor di se stesso"', *Studien zur Musikwissenschaft*, 24 (1960), 29–32 und Egon Wellesz, 'Cavalli und der Stil der venetianischen Oper von 1640–1660', *Studien zur Musikwissenschaft*, 1 (1913), 24. Zu derartigen Kompositionstechniken bei Draghi vgl. Egon Wellesz, 'Die Opern und Oratorien in Wien von 1660–1708', *Studien zur Musikwissenschaft*, 6 (1919), 37. Zur Ostinatotechnik bei Pederzuoli vgl. Claudia Kapsamer, 'Giovanni Battista Pederzuoli (1630–1689)' (Diplomarbeit, Wien, 1988), 10. Auf gehende Bässe in Bertalis Oratorium *La strage de gl'innocenti* macht La Roche, *Antonio Bertali*, 66, aufmerksam.

[63] A-Wn Mus. Hs. 19067 Leopoldina. Zur verschollenen Sakralmusik Tricaricos zählen zwei Vespern, deren einstige Existenz durch ein Inventar der kaiserlichen Kapelle belegt ist: *Distinta specificatione*, A-Wn Musiksammlung, S. m. 2451. Neben den bereits angeführten Werken und zwei weiteren von Florido de Silvestris herausgebrachten Motetten (Rom 1663 und 1664) haben sich von Tricaricos Sakralmusik noch eine geistliche Kantate (*Cinta di lieto coro*, B-Bc F 15,322) und ein *Confitebor* (I-Nf 470.3) erhalten, die sich aufgrund fehlender Angaben zeitlich nicht zuordnen lassen.

[64] Eine Stilanalyse dieser Werke liefert Deisinger, 'Ein Leben', 25–38.

stärkeren klanglichen Kontrasteffekt zwischen den alternierenden Klanggruppen zu erzielen.[65]

Abschließend sei festgehalten, dass der Süditaliener Tricarico mit seinen Kompositionen die von Vertretern der venezianisch-oberitalienischen Schule dominierte Wiener Hofmusik durch römische Stilelemente bereicherte, womit ihm eine gewisse musikgeschichtliche Bedeutung zufällt. Achtung gebührt ihm aber vor allem für die Rolle, die er bei der Verbreitung des Oratoriums und bei der Etablierung neuer Gattungen spielte. Zu seinen Wirkungsstätten zählte neben Ferrara und Wien schließlich noch seine Heimatstadt Gallipoli. Nachdem Tricarico 1662 sein Amt in Wien niedergelegt hatte, kehrte er dorthin zurück, wo sich kurz darauf unter seinem Einfluss eine bemerkenswerte Entwicklung im Bereich der Musik vollzog. Es wird vermutet, dass er der Komponist jener 1680 in Gallipoli aufgeführten *Humanità Coronata* ist, die, durch ein gedrucktes Libretto belegt, als das erste in Gallipoli inszenierte geistliche Musikdrama gilt.[66]

Anhang

Oratorien aufgeführt am Wiener Hof 1661–1662

Im folgenden Verzeichnis werden die Oratorien chronologisch nach den Aufführungsdaten, die aus den Titelblättern der Libretti hervorgehen, aufgelistet. Verweise auf bereits publizierte Quellennachweise erfolgen durch Angabe des Verfassernamens und der Nummer des Eintrags in der jeweiligen Publikation. Die Nachweise finden sich in folgenden Publikationen:

---

[65] Vgl. Klaus-Ulrich Düwell, *Studien zur Kompositionstechnik der Mehrchörigkeit im 16. Jahrhundert. Dargestellt an Werken von Lasso, Palestrina, Victoria, Handl und Giovanni Gabrieli* (Köln, 1963), 40, 113, 120, 127, 150–151; sowie Paul Winter, *Der mehrchörige Stil. Historische Hinweise für die heutige Praxis* (Frankfurt, London und New York, 1964), 13–14, 31. Zur Homophonie, die in den mehrchörigen Messen des aus Venedig stammenden Wiener Hofmusikers Giovanni Valentini vorherrscht, siehe Elisabeth Urbanek, *Giovanni Valentini als Messenkomponist* (Diss., Wien, 1974), 120.

[66] Vgl. Luisa Cosi, *Giardini stellati e cieli fioriti. Tradizione sacrae e produzione musicale a Gallipoli dal XVI al XIX secolo* (Biblioteca di Cultura meridionale, 2; Lecce 1993), 24; Maria Giovanna Brindisino, 'Il Salento e la musica attraverso le fonti librettistiche dei secoli XVII–XVIII', in Detty Bozzi e Luisa Cosi (Hg.), *Musicisti nati in Puglia ed emigrazione musicale tra Seicento e Settecento. Atti del convegno internazionale di studi, Lecce, 6–8 dicembre 1985* (Roma, 1988), 98 und 112; sowie Grazia Distaso, 'De l'altre meraviglie. Teatro religioso in Puglia (secoli XVI–XVIII)', *Musica e teatro*, 6 (1987), 143 und 154–156.

Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, vii (Cuneo 1990–1994).[67]

Arnaldo Morelli, 'Il „Theatro Spirituale" ed altre raccolte di testi per oratorio romani del Seicento', *Rivista Italiana di Musicologia*, 21 (1986), 61–143.

Oscar Mischiati, 'Per la storia dell'oratorio a Bologna: tre inventari del 1620, 1622 e 1682', *Collectanea Historiae Musicae*, 3 (1963), 131–170.

I

IL MARTIRIO / DI SANTA / AGATA, / ORATORIO / RECITATTO / Per Musica nella Capella / DELLA SACRA MAESTA / DELLA / IMPERATRICE. / IN VIENNA D'AUSTRIA. / Appresso Matteo Cosmerovio, Stampatore della Corte. / M.DC.LXI.

Incipit: Mortali sù sù / Con voci canore

Interlocutori: Historia, Sant'Agata, Angelo, Prefetto, Ministri 3, Choro

Standort: I-Bc Lo.6725

II

ORATORIO / DELLA / RESSURRETTIONE, / Cantato nella Cappella / DELLA SACRA MAESTA / DELLA / IMPERATRICE. / IN VIENNA D'AUSTRIA. / Appresso Matteo Cosmerovio, Stampatore della Corte. / M.DC.LXI. (Sartori 17203)

Incipit: A' I canti, à i suoni, à i canti, / Già la superna Reggia

Interlocutori: Angelo 1, Angelo 2, Peccatore, Choro d'Angeli, Choro de Peccatori

Standort: I-Vnm Misc. 2482 (No. 1)

Konkordanz:

Musik: *Per il giorno di Resurrettione Oratorio à 6. / Del Sig. Marco Marazoli*, I-Bc Q 43, fol. 110–120.

III

ORATORIO / DI / S. TOMASO. / A 5. / PER L'ADVENTO. / Cantato nella Capella, / DELLA SACRA MAESTA / DELLA / IMPERATRICE / VIENNA D'AUSTRIA, / Appresso Matteo Cosmerovio, Stampatore della Corte, / M.DC.LXI. (Sartori 17214)

Incipit: Del risorto Redentore, / Sento al core

Interlocutori: Testo, S. Tomaso, Christo, S. Pietro, Apostoli

---

[67] Alle Oratorien, die nicht bei Sartori verzeichnet sind, konnte ich mit Hilfe des bisher unveröffentlichten *Quellenkatalogs zur Geschichte des barocken Oratoriums am Wiener Kaiserhof* von Rudolf Schnitzler ermitteln, den mir freundlicherweise Ao. Univ.-Prof. Dr. Herbert Seifert zur Verfügung stellte.

Standort: I-Lg 476–7.
Konkordanzen:
Text: PER S. TOMASO / Dialogo Decimoquinto, in DIALOGHI / SACRI, E MORALI / DEL / CAVALIER LORETO VITTORII / da Spoleti. / DEDICATI / All'Eminentissimo Signor / CARD. ALTIERI. / IN ROMA, Per il Moneta. 1652, 125–131.
Musik: *S. Tomaso. Oratorio à 5. / Del S. Marco Marazzoli*, I-Bc Q 43, fol. 122–133.

IV
ORATORIO / PER LO / SANTISSIMO NATALE / DI / CHRISTO REDENTORE. / CANTATO / L'ANNO M.DC.LXI. / ET REPPLICATO / L'ANNO M.DC.LXXVII. / NELLA CESAREA CAPELLA / DELLA MAESTÀ / DELL' / IMPERATRICE / ELEONORA. / IN VIENNA D'AVSTRIA, / Per Gio: Christoforo Cosmerouio, Stampatore di S. C. M. (Sartori 17278)
Incipit: Era quell'Ora, in cui / Espero à mezo il Ciel si vede asceso
Interlocutori: Testo, Angeli, Pastori, Maria, S. Gioseppe
Standort: D-HEu G 2811–3, Res::10.1676–86, 1–9.

V
DAVIDE / PREVARICANTE / E poi pentito. / ORATORIO / IN VIENNA D'AUSTRIA, / Appresso Matteo Cosmerovio, Stampatore della Corte, / M.DC.LXI. (Sartori 7210, mit falscher Jahresangabe „1641" statt „1661")
Incipit: Qvel cor' guerriero invitto, / Che non paventa di Golia l'assalto
Interlocutori: Testo, David, Angelo custode, Bersabea, Serva, Due Demonij
Standort: A-Ks G I 438.
Konkordanzen:
Text: DAVID PREVARICANTE, / E POI PENTITO. / ORATORIO / CANTATO NELL' / AUGUSTISS:MA CAPELLA / Della S. C. R. M:tà / DELL' / IMPERATRICE / ELEONORA. / L'ANNO M.DC.LXXXIII. / COMPOSTO / Dal Sig:r D. LELIO ORSINO, / Prencipe Di Vicouaro. / Posto in Musica da Carlo Caproli del Violino / IN VIENNA D'AUSTRIA, / Per Gio: Christoforo Cosmerouio, Stampatore di S. C. M. (Standort: A-Gu I 28.896).
Il Davide con Bersabea del Sig. Guglielmo Abbate Pagnini, I-Ras, ondo Cartari-Febei, busta 212; Morelli 195.
Musik: *Oratorio À cinque di / David' Prevaricante, è poi pentito. / Poesia / Dell'Ecc:mo Sig:re D: Lelio Orsini / Musica / Di Carlo Caproli del Violino / 1683*, A-Wn Mus. Hs. 16272 Leopoldina.

VI

ORATORIO / PER LA / PURIFICATIONE / DELLA / MADONNA, / CANTATO NELLA CAPPELLA / DELLA SACRA MAESTÀ / DELLA / IMPERATRICE. / IN VIENNA D'AUSTRIA, / Appresso Matteo Cosmerovio, Stampatore della / Corte, Anno 1662.

Incipit: Oh' strane meraviglie / Quella Vergine Madre

Interlocutori: Testo, Solo, Simeone, Anna, Choro d'Angeli

Standort: I-Bc Lo.7010.

Konkordanz:

Text: *Oratorio Per la Purificatione / della B.ma V.e M.a à 5. / del sig. Fran.o Buti*, I-Rv ms. P.1 (1677), fol. 383r–386v (S. 55–62); Morelli 45.

VII

ORATORIO / DELLA / VITA HUMANA, / à 5. / Cantato nella Cappella / DELLA / SACRA MAESTÀ / DELL' / IMPERATRICE. / nella / QUADRAGESIMA. / IN VIENNA D'AUSTRIA. / Appresso Matteo Cosmerovio, Stampator di Corte. / Anno 1662.

Incipit: Mentre in età fiorita / Di bella Primavera

Interlocutori: Testo, Senso, Piacere, Vita, Disinganno, Tempo, Speranza, Timore, Pentimento

Standort: I-Bc Lo.7373 (unvollständig).

Konkordanzen:

Text: LA / VITA HUMANA. / ORATORIO / DI MONSIG:r BERNINI, / CANTATO / Nell' Augustiss: Capella / Della / S. C. R. M.tà / DELL' / IMPERATRICE / ELEONORA. / L'ANNO M.DC.LXXXV. / Musica del Sig. Gio: Becilli, Maestro di Cap: / della Chiesa Nova in Roma. / IN VIENNA D'AUSTRIA, / Per Gio: Christoforo Cosmerouio, Stampatore di S. C. M. (Standort: A-Wn 406759-B Mus).

La Vita Humana. Oratorio à 5. / di Mon Sig. Bernini (Incipit: Cinto di rose il crine), I-Rv ms. P.1 (1677), fol. 375r–382v (S. 39–54) und I-Rv ms. P.4 (1679) sowie *La Vita humana. Oratorio di Mons. Pietro Filippo Bernini* (Incipit: Cinto di rose il crine), I-Ras, Fondo Cartari-Febei, busta 212; Morelli 44, 153 und 219.

Musik: *Oratorio della Vita humana / à 5. / Poesia dell'Ill.mo e Rev.mo Monsig.re Bernini / Musica del Sig.r Gio: Bicilli Mastro di / Cappella della Chiesa Nova*, A-Wn Mus. Hs. 16528 Leopoldina.

VIII

ORATORIO / DEL / DILUVIO, / à 5. / Cantato Nella Cappella / DELLA / SACRA MAESTÀ / DELL' / IMPERATRICE, / NELLA / QUADRAGESI-

MA. / IN VIENNA D'AUSTRIA, / Appresso Matteo Cosmerovio, Stampatore di Corte, / L'Anno 1662. (Sartori 17196)

Incipit: Per mille colpe reo / Era già l'huom d'irreparabil morte
Interlocutori: Testo, Dio Padre, Noè, Mondani
Standort: I-Lg 476–6.
Konkordanzen:
Text: *Il Diluvio Universale* / *oratorio à 5. voci*, I-Rv ms. P.1 (1677), fol. 396^{r}–399^{v} (S. 81–88); Morelli 48.
Musik: *Orat.^{rio} del Diluuio* / *a. 5. Voci* / *Musica del Sig. Mercorelli / Parole del Sig. Bartolomeo Conti* (Partitur und kompletter Stimmensatz), I-Nf 480.2.
Bologna-Inventar: Mischiati 156 (*Il Diluvio. Oratorio à 5. Per mille colpe reo*).

IX

JL FIGLIOL / PRODIGO / ORATORIO / Cantato nella Cappella / DELLA / SACRA MAESTA / DELL' / IMPERATRICE / nella / QUADRAGESIMA. / IN VIENNA D'AUSTRIA. / Appresso Matteo Cosmerovio, Stampator di Corte. / Anno 1662.

Incipit: Amici venite / Festosi gioite
Interlocutori: Testo, Figliol prodigo, Padre, Fratello, Servi, Choro
Standort: I-Bc Lo.6416.

X

ORATORIO / DI / ADAMO, ET EVA, / à 6. / Cantato Nella Cappella / DELLA / SAC: CES: MAESTA / DELL' / IMPERATRICE, / NELLA / QUADRAGESIMA. / IN VIENNA D'AUSTRIA, / Appresso Matteo Cosmerovio Stampatore della Corte / L'Anno Anno [*sic*] 1662. (Sartori 17207)

Incipit: Ò vita beata, / Ò Luce gradita
Interlocutori: Adamo, Eva, Serpente, Dio Padre, Choro d'Angeli, Testo, Choro di Demoni
Standorte: I-Bc Lo.5716 und I-Lg 476–2.
Konkordanzen:
Text: *Oratorio di Adamo et Eva a 5* […] *dell'abbate Pagnini*, I-Rv ms. P.3 (1678); Morelli 108.
Bologna-Inventar: Mischiati 175 und 249 (*Adamo, et Eva. Oratorio à 5. con Violini. O vita beata*).

XI

ORATORIO / DI / SANTA / CATTERINA, / Per la prima Domenica / DELL' AUVENTO, / Cantato nella Capella / DELLA SACRA MAESTA /

DELLA / IMPERATRICE. / IN VIENNA D'AUSTRIA, / Appresso Matteo Cosmerovio, Stampatore della Corte, / M.DC.LXII.

Incipit: Dei sacrosanti Numi, / Del gran Romano Impero

Interlocutori: S. Catterina, Massimino, Coro di Sacerdoti, Coro d'Angeli

Standort: I-Bc Lo.6044.

XII

ORATORIO / DI / GIOBBE, / Cantato nella Capella / DELLA SACRA MAESTÀ / DELL' / IMPERATRICE, / Nell' AUVENTO. / IN VIENNA D'AUSTRIA, / Appresso Matteo Cosmerovio, Stampatore della Corte, / M.DC.LXII.

Incipit: Ecco à pugnare in horrido steccato

Interlocutori: Giobbe, Messo, Moglie di Giobbe, Amico, Coro d'Amici, Coro di Demoni

Standort: I-Bc Lo.6527.

XIII

ORATORIO / DEL' / SANTISSIMO / NATALE, / Cantato nella Capella / DELLA SACRA MAESTÀ / DELL' / IMPERATRICE, / IN VIENNA D'AUSTRIA, / Appresso Matteo Cosmerovio, Stampatore della Corte, / M.DC.LXII.

Incipit: Hor che sepolto nell'horror profondo

Interlocutori: Testo, Choro d'Angeli, Maria, S. Giuseppe, Choro di Pastori

Standort: I-Bc Lo.6797.

Konkordanz:

Text: ORATORIO / DEL' / SANTISSIMO / NATALE, / Cantato nella Capella / DELLA SACRA MAESTÀ / DELL' / IMPERATRICE / ELEONORA. / IN VIENNA D'AUSTRIA, / Appresso Matteo Cosmerovio, Stampatore della Corte, / M.DC.LXVI. (Standort: I-Vnm Misc. 2482, No. 12).

XIV

ORATORIO / DI / DANIELE / PROFETA, / Cantato nella Capella / DELLA SACRA MAESTÀ / DELLA / IMPERATRICE / NELL' AUVENTO. / IN VIENNA D'AUSTRIA, / Appresso Matteo Cosmerovio, Stampatore della Corte, / M.DC.LXII.

Incipit: Nella famosa Terra / Di Media illustre per gl'Imperi estinti

Interlocutori: Testo, Daniele, Dario, Eunuco Primo, Eunuco Secondo, Choro de Satrapi

Standort: I-Bc Lo.6169.
Konkordanzen:
Text: *Daniele Perseguitato*, I-Rvat Chigi D.II.24, fol. 220–227.
Musik: *Oratorio di Daniele Profeta* / *à. 6.* / *Del Sig. Iacomo Carissimi*, GB-Lwa Ms. CG II, GB-Lcm Ms. 108 (ebenfalls mit Komponistenangabe „Carissimi“) und GB-T Ms. 508, S. 1–76 (ohne Angabe des Komponisten).

Johannes Prominczel

Quellen zu Marc' Antonio Zianis Kirchenmusik: Ein Überblick

Marc'Antonio Ziani gehört zu jenen Wiener Hofkapellmeistern des 18. Jahrhunderts, deren kirchenmusikalisches Vermächtnis bis heute nahezu unbemerkt seiner Entdeckung harrt.[1] Im Schatten von Fux und Caldara steht er jedoch kaum wegen niedrigerer Qualität seiner Kompositionen, sondern eher aufgrund der Nichtbeachtung durch die Musikwissenschaft, denn bis heute existiert keine Monographie über ihn und lediglich wenige Werke erschienen bislang im Druck.

Man könnte meinen, dass die Listen in den musikwissenschaftlichen Enzyklopädien *MGG* und *New Grove* bereits einen Überblick geben, doch dazu sind einige Anmerkungen zu machen: Sämtliche aktuellen Werkaufzählungen von Zianis Kirchenmusik basieren auf Theophil Antoniceks Werkverzeichnis, das 1968 in der *MGG* gedruckt wurde.[2] Dies stellt zweifellos einen Meilenstein auf dem Weg zu einem kompletten „Ziani-Verzeichnis" dar, erweitert es doch die Angaben Eitners beträchtlich.[3] Allerdings dürfte Antonicek die Werke nicht gesehen und folglich nicht verglichen haben, denn Konkordanzen abseits gleicher Titel entgingen ihm. Da Titel bei der Abschrift eines Werkes bei Ziani eher selten beibehalten wurden, ergeben sich einige Ungenauigkeiten. Beispielsweise trägt ein Werk der Wiener Hofkapelle den Titel *Missa Sancti Marci*, in Ottobeuren wird sie *Missa Sancti Placidi Martyris* genannt und in Brünn *Missa Sancti Tadaei Apostoli*.[4]

Neuere Einträge in enzyklopädischen Werken übernahmen im Wesentlichen die Angaben Antoniceks und ergänzten sie durch neuere Werksnennungen insbesondere des RISM. Alle Angaben wurden scheinbar kritiklos übernommen, so etwa in der *MGG*[2], im *New Grove II* oder auch im *Österreichischen Musiklexikon*.[5]

---

[1] Der vorliegende Artikel widmet sich der Kirchenmusik im engeren Sinn, also der liturgischen bzw. Andachtsmusik, nicht jedoch Oratorien oder Sepolcri.

[2] Theophil Antonicek, 'Ziani, Marc'Antonio', *MGG*.

[3] 'Ziani, Marc'Antonio', in Robert Eitner, *Biographisch-bibliographisches Quellenlexikon* (Graz, ²1959).

[4] A-Wn Mus. Hs. 17428; D-OB MO 925; CZ-Bm A 20358 Augustiniani.

[5] Jennifer Williams Brown, 'Ziani, Marc'Antonio', *New Grove II*; Saskia Maria Woyke, 'Ziani, Marc'Antonio', *MGG*[2]; Christian Fastl 'Ziani, Marc'Antonio', *ÖML* (Wien, 2006).

Ferner fallen im *New Grove* und in der *MGG*[2] die Differenzierungen zwischen Zianis Kompositionen und jenen Werken auf, die Ziani lediglich zugeschrieben werden – eine zweifelhafte Klassifizierung, wenn man bedenkt, dass die Werke nur anhand ihrer Titel unterscheidbar waren, denn eine stil- und quellenkritische Betrachtung der Werke fehlte bislang. Scheinbar stützte man sich auf die sichere oder zweifelhaftere Zuschreibung in der Datenbank RISM A II. Wiederum wurde auf Konkordanzen keine Rücksicht genommen, weshalb die Zahl der Werke deutlich zu hoch gegriffen ist. Manche Angaben lassen sich nicht annähernd nachvollziehen, insbesondere die Anzahl jener Werke, die Ziani zugeschrieben werden. Etwa existieren in den im *New Grove II* erwähnten Archiven statt acht Vespern nur eine einzige, die möglicherweise von Ziani stammt. Bei den drei Requien, die Ziani sicher komponierte und den fünf, die ihm zugeschrieben werden, handelt es sich lediglich um zwei unterschiedliche Kompositionen und die separate Sequenz *Dies irae*, die möglicherweise einer der beiden Requiem-Kompositionen zuzuordnen ist.

Nicht zuletzt, da manche Werke nicht zugänglich waren – dies gilt insbesondere für jene Musikalien, die im Kloster der Kreuzherren mit dem roten Stern in Prag aufbewahrt werden – und da die Zuschreibung einiger Werke ausgesprochen zweifelhaft ist, ist es schwierig genau anzugeben, wie viele Kirchenwerke Ziani tatsächlich komponiert hat. Abzüglich Fehlzuschreibungen und doppelter Werke konnten bislang 160 verschiedene geistliche Kompositionen, die sicher von Ziani stammen oder die man ihm zumindest zuschreibt, erfasst werden. 17 Werke ließen sich in zwei oder mehreren Bibliotheken bzw. Archiven nachweisen.

Ein Großteil der kirchenmusikalischen Werke Zianis – knapp 130 Kompositionen – befindet sich in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek: 10 Ordinariumsvertonungen, 1 Requiem, knapp 70 Psalmen, etwa 30 Hymnen und Antiphonen, einige Offertorien und andere kleinere Werke. Außerhalb Wiens finden sich knapp 30 Ziani zugeschriebene Kompositionen, davon 11 Ordinariumsvertonungen und ein Requiem.

Im Gegensatz zur Zeit vor 1700 sind wir über Zianis Wirken als Hofkapellmeister einigermaßen gut unterrichtet. Einerseits kennen wir die Situation am Hof, haben durch die *Rubriche Generali*, einer Art geistlichem Zeremonienbuch, das Kilian Reinhardt dem Kaiser 1727 überreichte,[6] sowie durch das erhaltene Repertoire der Hofkapelle einen groben Überblick über

[6] A-Wn Mus. Hs. 2503.

die Zahl und Form der Gottesdienste. Ebenso kennen wir die Aufgaben der Hofkapellmeister in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.[7]

Bei den knapp 130 in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek erhaltenen Werken handelt es sich um 96 Signaturen, darunter 8 autographe Messen. Unklar ist, wie viele Werke verloren gingen. Es fällt jedoch auf, dass nur zwei Werke mit einem Clarino erhalten blieben, was die Vermutung bestätigt, solenne Kompositionen mit Trompeten und Pauken wären unter Maria Theresia oder Joseph II. makuliert worden.[8] Schließlich ist anzunehmen, dass Ziani als Vizehofkapellmeister oder Hofkapellmeister prunkvolle Werke mit umfangreichem Instrumentarium etwa zur Kaiserkrönung Karls VI. in Frankfurt am Main, zu Hochfesten oder Geburtstagsfeiern des Kaisers zu komponieren hatte.

Bei den Autographen handelt es sich um Partituren von acht Messen. Vermutlich fertigte Ziani die Partituren nach seinen Skizzen als Vorlagen für die Kopisten an. Sie sind einigermaßen sorgfältig geschrieben und im Großen und Ganzen vollständig, wenn man davon absieht, dass im Agnus Dei der *Messa à 8 Voci con Istr.* im Zuge der späteren Bindung ein Takt verloren ging und im Gloria der *Messa á 5 con 5 voci* zumindest die letzte Seite der Schlussfuge fehlt.[9]

Unklar ist, wieso genau diese Partituren erhalten blieben. Möglicherweise kamen die Autographen erst wesentlich später in die Hofbibliothek oder wurden zumindest nicht mit den Stimmsätzen aufbewahrt, denn offensichtlich waren sie Simon Molitor beim Schreiben seiner Stoffsammlungen zur österreichischen Musikgeschichte, in welcher er ein erstes Werkverzeichnis der Kompositionen Zianis anführte, nicht bekannt.[10] Die Autographen könnten sich in Zianis Nachlass befunden haben. Es sei erwähnt, dass von vier dieser Messen auch das Aufführungsmaterial erhalten ist, allerdings im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde.

---

[7] Herbert Seifert, *Die Aufgabenkreise der kaiserlichen Hofkomponisten und Hofkapellmeister zur Zeit von Fux* [Jahresgabe 24 der Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft] (Graz, 2001).

[8] Friedrich W. Riedel: 'Die Kaiserkrönung Karls VI. (1711) als musikgeschichtliches Ereignis', *Mainzer Zeitschrift: Mittelrheinisches Jahrbuch für Archäologie, Kunst und Geschichte* 60/61 (1966), 34–40, v.a. 40.

[9] *Messa a 8 Voci con Instr.,* A-Wn Mus. Hs. 15574; *Messa á 5 con 5 voci,* A-Wn Mus. Hs. 16825.

[10] Simon Molitor, *Biographische und kunsthistorische Stoffsammlungen zur Musik in Oesterreich,* A-Wn Mus. Hs. 19240 XLII.

Einige Eigenheiten der Autographen sind erwähnenswert:

- Die Partituren wurden alle bis auf eine datiert. Aufgrund der geringen Anzahl der Werke und des knappen Zeitraums zwischen 1708 und 1713 konnten jedoch keine gravierenden Veränderungen der Schrift oder des Stils bemerkt werden. Auffallend ist dabei, dass mit der *Missa brevis á 4* lediglich ein einziges Autograph aus seiner Zeit als Hofkapellmeister erhalten ist.[11]
- Mitunter verzichtet Ziani auf die Setzung des Taktstrichs ohne dass sich dies musikalisch oder durch die Notation einer Ligatur begründen ließe. Da wir zu drei Partituren auch das Stimmmaterial der Kopisten besitzen, wissen wir, dass diese der Taktstrichsetzung des Komponisten in der Regel folgten. Problematisch ist dies vor allem dann, wenn ein Stück mit vier Halben pro Takt notiert ist, mit Ausnahme eines einzigen Taktes in der Mitte der Komposition mit zwei Halben. Dies findet sich bei mehreren Werken Zianis im a-capella-Stil.
- Häufig ändern sich mitten in der Partitur, in der Regel mit dem *Credo*, geringfügig das Papierformat und die Farbe der Tinte. Offensichtlich schrieb Ziani die Partituren in der Regel nicht auf einmal ab. Ferner lassen Verfärbungen bzw. Abdrücke auf den Titelseiten darauf schließen, dass sie länger offen aufbewahrt wurden, bevor sie in die Hofbibliothek gelangten, wo sie gebunden wurden.

Bei den autographen Messen dürfte es sich um das älteste Konvolut an autographen geistlichen Werken eines Hofkapellmeisters in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek handeln. Abgesehen von einigen Gradualien und Offertorien sowie einer jüngeren Abschrift des Requiems in c-Moll, die erst 1940 in die Nationalbibliothek gelangte, handelt es sich bei den übrigen Manuskripten in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek um Stimmmaterial, das Kopisten des Wiener Hofs anfertigten und in Gebrauch der Hofmusikkapelle stand. Eine Gemeinsamkeit, die nahezu alle Werke aufweisen, sind die insgesamt über 850 Aufführungsdaten, die auf den Umschlägen zu finden sind. Bedauerlicherweise weist lediglich ein Drittel der Umschläge Aufführungsdaten zu Lebzeiten Zianis auf, die Rückschlüsse auf eine Datierung liefern. Die übrigen wurden ab 1725, vermutlich wenn der Umschlag zerschlissen oder voll mit Aufführungsdaten war und keinen Platz für neue Anmerkungen bot, sukzessive ausgetauscht.[12]

---

[11] *Missa brevis á 4*, A-Wn Mus. Hs. 15573.

[12] Josef-Horst Lederer vermutete, 1726 wäre mit dem Austausch der Umschläge begonnen worden. Josef-Horst Lederer, ‘Zur Datierung der Triosonaten und anderer Werke von

Die Gesamtheit der Aufführungsdaten zeigt deutlich, dass die Werke nach Zianis Tod nicht aus der Hofburgkapelle verschwanden, sondern bis zum Tod von Karl VI. (20. Oktober 1740) und Johann Joseph Fux (13. Februar 1741) weiterhin aufgeführt wurden, erst danach nahmen die Aufführungen rapide ab (1740: 46 Aufführungen, 1741: 31, 1742 hingegen nur mehr 6), einzelne Werke, insbesondere Hymnen, wurden jedoch bis 1771 immer wieder am Kaiserhof gespielt.

Es sei ferner angemerkt, dass auch die Stimmen erneuert wurden, wenn sie unbrauchbar geworden waren. Dies betrifft insbesondere die Stimmen von Instrumentalsolisten. Teilweise könnten die Stimmsätze auch ergänzt und so an größere oder andere Besetzungen angepasst worden sein. Grundsätzlich ist dies jedoch nur in wenigen Werken annähernd nachvollziehbar, da mehrfach vorhandene Stimmen in der Regel später makuliert wurden. Nur wenige Werke weisen eine originale bzw. eine mit den am Umschlag angeführten Angaben übereinstimmende Stimmanzahl auf. Dies betrifft etwa die *Missa a 4 da Capella senza Organo*, die nicht nur mehrere Exemplare der einzelnen Chorstimmen und die verdoppelnden Instrumentalstimmen für Zink, zwei Posaunen und Fagott aufweist, sondern auch Stimmen für drei Violen sowie die Bassstimmen Violoncello, Violone und Orgel.[13]

Neben den größeren Bibliotheken finden sich Werke vor allem in verschiedenen Klöstern in Österreich: Göttweig, Kremsmünster und Lambach (Benediktiner), Heiligenkreuz (Zisterzienser), Herzogenburg und Klosterneuburg (Augustiner Chorherren). Alle diese Werke bzw. Klöster haben einige Gemeinsamkeiten:

- In jedem Kloster findet sich nur eine kleine Anzahl an Werken Zianis (ein bis vier Kompositionen).
- Es handelt sich dabei ausschließlich um Stimmenmaterial in meist sehr fehlerhaften Abschriften aus dem 18. Jahrhundert.
- Bei keinem der Werke ließ sich eindeutig feststellen, wie das Werk in das jeweilige Kloster gelangte.
- Häufig wurden die Werke bearbeitet und so den aufführungspraktischen und liturgischen Gepflogenheiten angepasst.

Als Beispiel für ein Werk, das in mehreren dieser Klöster zu finden ist – zugleich das am weitesten verbreitete Ziani zugeschriebene Werk – sei

---

Fux', in Harry White (Hg.), *Johann Joseph Fux and the Music of the Austro-Italian Baroque* (Cambridge, 1992), 109–137, v.a. 126. Der Psalm Laudate Pueri (A-Wn Mus. Hs. 17423) erhielt jedoch 1725 einen neuen Umschlag.

[13] A-Wgm I 17566.

das Requiem in c-Moll genannt, das in der Österreichischen Nationalbibliothek, Klosterneuburg, Herzogenburg, Lambach, Kremsmünster sowie bei den Kreuzherren in Prag aufbewahrt wird (siehe Tabelle 1).

Bemerkenswert sind die unterschiedlichen Sätze. Lediglich in den Exemplaren in Lambach und Heiligenkreuz ist die Sequenz vertont, wobei das Lambacher *Dies irae* mit jenem Werk übereinstimmt, das Köchel unter K 57 Johann Joseph Fux zuschreibt.[14] Ferner fällt auf, dass in manchen Handschriften Kyrie I und Christe fehlen, ebenso in Heiligenkreuz, wo allerdings der gesamte Text (Kyrie eleison – Christe eleison – Kyrie eleison) in die Fuge des Kyrie II eingefügt ist.

Was die Besetzungen betrifft, so reichen sie von vierstimmigem Chor und Solisten, zwei Violen und Generalbass (Heiligenkreuz) bis zu fünfstimmigem Chor, Solisten, vier Violen, zwei Trombonen, zwei Clarinen und Generalbass (Prag). In der Wiener Handschrift sind die Posaunen lediglich colla parte geführt, etwa in Lambach sind sie jedoch obligat. Auch die Autorennamen differieren. Einzig der Umschlag des Prager Exemplars nennt den Vornamen, alle übrigen Exemplare beschränken sich auf den Nachnamen, wobei in verschiedenen Katalogen sowohl Marc'Antonio (Wien), als auch Pietro Andrea (Kremsmünster, Klosterneuburg) ergänzt wurde.

Tabelle 1. Quellen zum Requiem in c-Moll

	A-Wn	*A-KN*	*A-HE*	*A-LA*	*A-KR*	*CZ-Pkřiž*
Komponist	Ziani [Marc' Antonio]	Ziani [Marc' Antonio]	N: Zianni	Ziani	Ziani [Pietro Andrea]	Marco Anto. Ziani
Datierung	19. Jhdt.	18 Jhdt.	1749	1739–1746	18. Jhdt.	vor Nov. 1734
Besetzung	SSATB Va I/II Trb I/II Vlne, Org	SSATB Va I–IV Trb I/II (= Va III/ IV) Vlne, Org	SATB Va I/ II Vlne, Org	SSATB Va I/II Trb I/II Clno I/II Vlne, Org	SSATB Va I/II Trb I/II (= Va III/ IV) Clno I/II Vlne, Org	SSATB Va I – IV Trb I/II Clno I/II Vlne, Org

[14] Ludwig Ritter von Köchel, *Johann Joseph Fux: Hofcompositor und Hofkapellmeister der Kaiser Leopold I., Josef I. und Karl VI. von 1698 bis 1740* (Hildesheim u. a., 1988), Beilage X, 34.

	A-Wn	*A-KN*	*A-HE*	*A-LA*	*A-KR*	*CZ-Pkřiž*
Introitus	X	X	X	X	X	X
Kyrie I Christe	X	X			X	
Kyrie II	X	X	Kyrie-Christe-Kyrie	X	X	X
Sequenz			X	X Fux K 57		
Offertorium/ Sanctus/Benedictus/Agnus Dei	X	X	X	X	X	X

Jene Handschrift, die bei den Prager Kreuzherren aufbewahrt wird, dürfte die Primärquelle sein. Vom Kopisten Johann Christoph Karl Gayer (1668–1734) stammen nämlich nicht nur mehrere Abschriften von Zianis Werken, sondern auch von anderen Komponisten aus dem Umfeld des Wiener Hofs. Die Wiener Handschrift hingegen stammt aus dem 19. Jahrhundert und gelangte erst 1940 in die Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek.

Nur ein eingehender Vergleich der verschiedenen Versionen könnte Klärung bringen, allerdings ist das Musikarchiv der Kreuzherren, wie bereits erwähnt, derzeit nicht zugänglich, weshalb wir auf Informationen des RISM A II angewiesen sind.

Eine Autorschaft Zianis kann heute stilistisch noch nicht eindeutig bestätigt werden. Auch die Verwendung der Violen, die man bei Ziani immer in Zusammenhang mit Tod und Trauer antrifft (etwa im *Stabat mater* in den *Lectiones pro defunctis* oder im Psalm *De profundis*) – und dies weit rigoroser, als etwa Fux oder Caldara, ist wohl kaum mehr, als ein Indiz. Andererseits scheinen die Clarinen kaum in dieses Klangbild zu passen. Entgegen der Behauptung Kellners spricht die Ähnlichkeit mit Pergolesis *Stabat mater* am Beginn des Requiems nicht gegen eine Autorschaft Zianis, denn da das Prager Exemplar vor 1734 kopiert wurde, entstand es mit Sicherheit vor dem *Stabat mater*.[15]

Mag das Requiem auch ein Extrembeispiel sein, so werfen die Quellen zu diesem Werk schon die Frage auf, wie wahrscheinlich es ist, dass ein Werk in der ursprünglichen Fassung vorliegt. Denn abgesehen von jenen Werken,

[15] Altman Kellner, *Musikgeschichte des Stiftes Kremsmünster* (Kassel und Basel, 1956), 381.

die sich in Abschriften der Kopisten der Wiener Hofmusikkapelle vorfinden (bzw. im Autograph) können wir bei keinem Werk rekonstruieren, wann es von Ziani für welche Kirche oder Hof zu welchem Anlass komponiert wurde.

Wir wissen nicht, ob Werke Zianis aus seiner Zeit in Mantua erhalten blieben, ob er dort überhaupt Kirchenmusik zu komponieren hatte oder ob er vielleicht während seiner Zeit am Wiener Hof zwischen 1700 und 1715 auch für andere Kirchen, etwa für die Divina Grazia-Bruderschaft an St. Michael, der er angehörte, komponierte.[16] Hinzu kommt die Eigenheit, dass sich Kompositionen, die Ziani zugeschrieben werden und außerhalb Wiens aufbewahrt werden, häufig stilistisch von den Wiener Werken unterscheiden – eine Problematik, die insbesondere in Hinblick auf ein Werkverzeichnis zu diskutieren ist. Wurden sie unter anderen aufführungspraktischen Voraussetzungen geschrieben? Entstanden sie früher? Oder handelt es sich um Fehlzuschreibungen?

Diese Fragen stellen sich auch etwa bei den Werken des Moravské zemské muzeum in Brünn. In diesem Archiv finden sich bekanntlich die Musiksammlungen zahlreicher böhmischer und mährischer Klöster und Kirchen, darunter auch einige Werke Zianis. Die dort erhaltenen Messen unterscheiden sich stilistisch stark von jenen, die in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek aufbewahrt werden. So weisen zwei der Messen Trompeten und Pauken auf, und drei sind jedoch kürzer als Zianis kürzeste Wiener Messe. Immerhin lässt sich zumindest mutmaßen, wie einige Werke nach Brünn kamen, denn Mattäus Rusman, dessen Initialen wir auf den Umschlägen von fünf Ziani zugeschriebenen Werken finden, wirkte 1716–1721 als Choralist an St. Michael in Wien, bevor er an der Prager Kirche Sankt Jakub Regens chori wurde.[17]

In der Staatsbibliothek Berlin finden sich sieben Ziani zugeschriebene Werke, die teilweise mehrfach vorhanden sind. Es ist eine Eigenheit dieser Handschriften, dass es sich dabei größtenteils um Partituren des 19. Jahrhunderts, meist ohne Generalbassbezifferung handelt. Es sind also reine Sammlerstücke, die aus den Bibliotheken von Georg Poelchau, Gustav Wilhelm Teschner und Carl Georg von Winterfeld in die Preußische Staatsbibliothek gelangten. Ein *Magnificat* sowie ein *Dixit Dominus* wurden Ziani irrtümlich zugeschrieben und konnten als Kompositionen Domenico Zanattas (ca.

[16] Karl Schütz, *Musikpflege an St. Michael in* Wien (Wien, 1980), 66, 74.

[17] Schütz, *Musikpflege*, 67 und 143; Jiři Sehnal, 'Johann Joseph Fux und die kirchenmusikalische Praxis seiner Zeit in Mähren', in: Arnfried Edler und Friedrich W. Riedel (Hg.), *Johann Joseph Fux und seine Zeit: Kultur, Kunst, Musik im Spätbarock* [Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover, 7] (Laaber, 1996), 219–227, v.a. 222f.

1665–1748) identifiziert werden. Der wesentliche Hinweis, wie zumindest ein Teil der Werke nach Berlin gelangte, findet sich auf dem Umschlag von Zianis Tractus *Qui confidunt*:[18] „La Partitura autografa di questo Pezzo è in possesso di G. W. Teschner a Berlino." („Die eigenhändige Partitur dieses Stückes befindet sich in Besitz von G. W. Teschner in Berlin"). Dieses vermeintliche Autograph findet sich heute in der Bibliotheque nationale in Paris und trägt folgende Widmung: „Eigenhändige Partitur des Componisten Herrn Teschner in Berlin zur freundlichen Erinnerung an Aloys Fuchs in Wien 1851." Dadurch wird klar, dass Aloys Fuchs (1799–1853) dafür gesorgt haben dürfte, dass Werke Zianis nach Berlin gelangten, stand er doch mit Teschner und Poelchau in regem Kontakt.

Ursprünglich bestand das Manuskript aus zwei Teilen, neben dem Tractus auch das Graduale *Laetatus sum*. Die beiden Teile befanden sich im Besitz von Aloys Fuchs, der die Werke trennte, den Tractus abschreiben ließ (oder selbst kopierte) und Teschner schenkte. Das Graduale gelangte mit der neueren Abschrift des Tractus in die Österreichische Nationalbibliothek.

Wie das *Qui confidunt* jedoch von Berlin nach Paris gelangte, ließ sich nicht mehr genau eruieren. Allerdings weisen Stempel auf dem Umschlag darauf hin, dass es sich um 1900 im Besitz des Komponisten und Musikwissenschaftlers Charles Malherbe (1853–1911) befand, dessen Nachlass in den Besitz der Bibliothek des Conservatoire Paris gelangte, welche in die Bibliotheque nationale eingegliedert wurde. Sicher ist jedoch, dass es sich um kein Autograph handelt, denn die Handschrift stimmt nicht mit jenen in der Österreichischen Nationalbibliothek aufbewahrten Partituren Zianis überein.

Wie bereits angeführt, ist es nach dem momentanen Stand der Kenntnis kaum möglich, die genaue Anzahl von Zianis tatsächlichen Werken anzugeben, was nicht zuletzt an den Schwierigkeiten liegt, Zianis Stil zu definieren und klar von seinen Zeitgenossen zu trennen. So treffen zahlreiche vermeintliche Eigenheiten von Caldara oder Fux auch auf Ziani zu.[19] Am besten charakterisiert vielleicht ein Zitat von Francesco Caffi in dessen 1854 bis 1855 erschienenen Geschichte der Kirchenmusik am Markusdom die Vielseitigkeit Zianis:[20]

> […] *Marc'Antonio Ziani, il quale vi brillò in progresso forse più ancora dello zio medesimo per belle composizioni d'ogni stile.*

---

[18] B-Stb Mus. ms. Teschner 48

[19] Vgl. etwa: Franz Brenn, *Die Messkomposion des Johann Joseph Fux: Eine stilkritische Untersuchung* (Diss., Univ. Wien, 1931).

[20] Francesco Caffi, *Storia della musica sacra nella già cappella ducale di S. Marco in Venezia dal 1318 al 1797* (Venedig, 1854), 239.

Alison Dunlop

Caveat lector! Sacred music ascribed to Gottlieb Muffat (1690–1770)

The 21st century has witnessed a renewed interest in Gottlieb Muffat (1690–1770), the most eminent composer of keyboard music in Vienna in the first half of the eighteenth century. Newly discovered music manuscripts in the Berlin Sing-Akademie archive and documents previously unconsidered in conjunction with the biography of the Muffat family allow us to critically re-evaluate Muffat's contributions as a composer and illuminate his position in Viennese society. Gottlieb Muffat, son of Georg (1653–1704), was baptized Liebgott in Passau on 25 April 1690. He came to Vienna shortly after his father's death, probably accompanied by his mother Anna Elisabetha (b. *c.*1646) who died in Vienna from 'Hectica' (hectic fever) on 12 February 1721. Gottlieb Muffat's first presence in Vienna is documented in 1705 in an official report in which the Kapellmeister recommends that he should be considered for a scholar's post as he had been well instructed by his father in both playing and composition and promised to soon develop into a 'perfect' organist. It is also mentioned that Muffat had been heard playing *clavir* five years earlier by the Emperor—when Muffat would have only been nine or ten years old—and was assured that when he was older and after further instruction from his father he would be employed at court.[1] He was accepted on 1 August of the following year as an organ scholar[2] and received a fully-fledged organist's post on 3 April 1717.[3] Muffat was simultaneously organist at the court of the widowed Empress Amalie Wilhelmine from *c.*1714 to 1742.[4]

Gottlieb Muffat married Maria Rosalia Eineder (1700–1781) in St. Stephan's cathedral Vienna on 22 May 1719 and in a report about the appoint-

---

[1] A-Whh OMeA Protokoll 6, fos. 495^{v}–497^{r}.

[2] A-Whh OMeA Protokoll 6, fos. 636^{v}–637^{r}, 638^{v}. According to his brother Johann Ernst (1686–1746), also a court musician, Gottlieb was employed from 1704, the year of their father's death (1729 and 1730 petition letters, A-Whh OMeA ÄR Karton 26 [unfoliated]).

[3] A-Whh OMeA ÄR Karton 15, fos. 704$^{r–v}$, 707$^{r–v}$ and OMeA Protokoll 8, fos. 656^{r}, 664$^{r–v}$.

[4] No *Staats- und Stands-Calender* or *Kayserlicher Hof- und Ehren-Calender* survive for the years 1711 to 1714, 1741 and 1742, but Muffat mentions in a letter from 1717 that he has been serving as a '*würcklicher Organist*' for three years (A-Whh OMeA ÄR Karton 15, fos. 705^{r}–706^{v}).

ment of his eldest son Joseph as *Hofscholar* (dated 17 January 1733) it is written that Muffat was blessed with a 'zahlreiche Menge' of children.[5] It was formerly believed that Muffat had only two sons but an examination of baptism records reveals that Gottlieb Muffat's union with Maria Rosalia Eineder produced five children—the author of the official report may have confused Gottlieb with his brother Joseph (bapt. Franciscus Maximilianus Josephus, Salzburg 12 March 1680, died Vienna 6 or 7 January 1745),[6] a *Hofcontroloramtsschreiber* and later *Hofcontrolor* at the court of the Empress dowager Elisabeth Christine, who had at least ten children. Some confusion remains about Gottlieb Muffat's eldest son Joseph, who received a keyboard (*clavir*) scholarship in April 1733 aged twelve and whose name last appears crossed-out in the *Kayserlicher Hof- und Ehren-Calender* of 1757.[7] This occurrence and possibly the presence of another Joseph Muffat in the death records of this year had led scholars to believe that Joseph had died in 1757 but it would appear that in fact Joseph, baptized Franciscus Josephus Ignatius Laurentius Thadæus on 9 August 1720, worked simultaneously as *K. K. N. Ö. Repræsentations und Cammer Secretarius*, as listed in both marriage (25 July 1751 to Maria Josepha von Kriegl) and death records (17 or 19 June 1763[8]). Two of Gottlieb Muffat's children died in infancy, Franciscus Josephus Joannes Ignatius Felix (bapt. 25 June 1727, d. 7 March 1728) and Ignatius Josephus Vitalis Sigismundus (bapt. 28 April 1732, d. 18 March 1733). His other surviving son, Joannes Nepomuzenus Carolus Leopoldus Januarius (bapt. 19 September 1735, d. 8 or 10 March 1767[9]) was an *Abbé*. His only known daughter Maria Anna Christina (bapt. 3 July 1725) married Jacob Joseph Woller (b. 22 August 1713, d. 1 January 1777; from 30 November 1764 Edler von Wollersfeld) on 24 February 1754. Together they had four children. Maria Anna Aloysia Erasmus Expeditus Thecla Margaretha (bapt. 26 December 1754) and Josephus Dominicus Antonius Judas Thadæus Ignatius Franciscus Xaverius (bapt. 18 January 1758) survived into adulthood. Theresia Josepha Rosina Anna Magdalena was baptized on 13 January 1756

---

[5] A-Whh OMeA Protokoll 14, fos. 14^{r}–15^{v}; A-Whh OMeA ÄR Karton 29 (unfoliated).

[6] The age of death, given in all sources as 63 years, A-Wsa, Totenbeschauprotokolle, 45, fo. 144^{v} (6 December); A-Wd, Protocollum Mortuorum, Tom. 24, 88 (7 December), conflicts with the baptism date of 12 March 1680 (Archiv der Erzdiözese Salzburg, Salzburg Dompfarre, Taufbuch 6, fo. 220^{v}, no. 115).

[7] A-Whh 38/K2.

[8] A-Wsa Totenbeschauprotokoll, 57, fo. M 19^{r} (17? [*sic*] June); A-Wd Protocollum Mortuorum, Tom. 29, 155 (19 June).

[9] A-Wsa Totenbeschauprotokoll, 61, fo. M 7^{v} (8 March); A-Wd Protocollum Mortuorum, Tom. 30, 138 (10 March).

and died several days later on 18 January, and a fourth child Christina is listed as dying with her mother in March 1759.[10] In 1740, Gottlieb Muffat also became guardian of five destitute children of a former fellow court musician, the gambist Franz Anton Schmidtpaur (bapt. 19 July 1689, d. 30 November 1737).[11]

Gottlieb Muffat's travels after his arrival in Vienna were seemingly restricted to two coronation journeys, to Prague in 1723 and to Pressburg in 1741 (for a list of musicians, see appendix). Significantly, the latter journey to Pressburg may help explain how keyboard works by Viennese composers, including Johann Joseph Fux, were transmitted to what are now Slovakia and Hungary. Amongst these are two volumes of keyboard music compiled by the Franciscan priest, choir master and organist P. Pantaleon Roškovský (1734–1789), now in the National Széchényi Library, Budapest, which contain over 700 Austrian, Italian and South-German keyboard works from the second half of the 17th century and the first half of the 18th century, a significant number of which are by Gottlieb Muffat.[12]

Gottlieb Muffat was pensioned in December 1764 as age and infirmity were preventing him from carrying out his duties.[13] He died from *Lungenbrand* at his family home (959 Weihburggasse, today Weihburggasse 2/Kärntnerstrasse 11) on 9 December 1770[14] and was buried in St Stephan's cathedral on 11 December 1770.[15]

---

[10] The Totenbeschauprotokoll gives the date of death as 14 March 1759 (A-Wsa Totenbeschauprotokoll, 53, fo. W 6^{r}); the *Wienerisches Diarium* gives 15 March (no. 23, 21 March 1759, 6.); and the Protocollum Mortuorum in St Stephan's (Tom. 28, fo. 47^{v}) gives 16 March.

[11] Six living Schmidtpaur children are listed in Franz Anton Schmidtpaur's probate: Franciscus Sebastian (baptized 26 January 1714), Maria Francisca (baptized 12 August 1718), Maria Catharina (b. *c.*1722), Joannes Baptista Josephus Antoniy (bapt. 24 June 1725), Carolus Borromæus Antonius Christianus (bapt. 12 December 1726), Maria Barbara Antonia (bapt. 27 April 1736) (A-Whh OMaA Karton 704, no. 4492).

[12] H-Bn Ms.mus.749 and Ms.mus.753; cf. Ladislav Kačic, 'Fuxiana bei P. Pantaleon Roškovský OFM: Ein Beitrag zur Rezeption der Musik für Tasteninstrumente von Johann Joseph Fux in der Slowakei', *Jahresgabe der Johann Joesph Fux Gesellschaft*, 25 (2002), 1–24; and Ladislav Kačic, 'Muffatiana in der Slowakei', *Musicologica Istropolitana*, 4 (2005), 61–80.

[13] A-Whh OMeA Protokoll 29, fos. 421^{v}–424^{v}, 425^{v}–426^{r}.

[14] Muffat's death date is given as 9 December in A-Wsa Totenbeschauprotokoll, 64, fo. M 29^{r}; 10 December in the *Wienerisches Diarium*, 100, 15 December 1770, 7; and 11 December in A-Wd Protocollum Mortuorum, Tom. 31, 134.

[15] Stefan Rechnitz, *Wiener Kirchengräber und Epitaphe* (Wien, 1962), 53.

It would appear from the extant sources of his work and contemporary writings that Gottlieb Muffat wrote almost exclusively for keyboard instruments and in a relatively confined period of time. His earliest known composition is dated 1717,[16] while the latest are his Handel transcriptions of 1736,[17] although an analysis of the handwriting believed to be autograph would suggest that several works, or at least manuscripts, post-date this.[18] Apart from the *72 Versetl sammt 12 Toccaten besonders zum Kirchen Dienst beÿ Choral=Aemtern und Vesperen dienlich* (Vienna, 1726; *Muffat Compendium* [*MC*] A 1–12)—Muffat's first printed work and one of very few works to be published in Vienna in the first half of the eighteenth century—Muffat's sacred works comprise the following compositions:

- *Salve Regina*, A-Gd Pfarre Bad Aussee, Ms.138 (*MC* D5)
- *Sonata pastorale*, A-Wn Mus. Hs. 16933 (*MC* D4) (only known performance date 28 December 1727)
- two organ masses, D-BEU Mus.ms.82 (*MC* C3–4)
- two organ pastorellas, D-Bsa 4583–4584 (*MC* C1–2)
- organ preludes, A-GÖ Ms. 4733;[19] D-B Mus.ms.15781 and selection in A-Wgm VII 16254 (Q 11385) (*MC* C5–16).

---

[16] Keyboard Suite in A Major (*MC* (*Muffat Compendium*) B36) (D-Bsa 4582). Alison Dunlop, 'Gottlieb Muffat 1690–1770: A Companion to the Sources' (PhD thesis, Queen's University Belfast, 2010).

[17] D-B Mus. ms. 9160.

[18] The manuscript D-B Mus. ms. 9160 is one of those identified as potentially being autograph by Friedrich W. Riedel (cf. Johann Joseph Fux, *Werke für Tasteninstrumente*, ed. Friedrich W. Riedel (Kassel, 1964), 66.). Other manuscripts in this hand (in order of approximate chronology) include D-B Mus. ms. 6712, D-Bsa 4573–78, CZ-KR A II 24, D-B Mus. ms. Bach P247/IV, [D-B Mus. ms. 9160], D-B Mus. ms. 15784/1, D-Bsa 4583–93, D-Bsa 2868, D-Bsa 2870). It cannot be stated conclusively that these manuscripts (all fair copies) are in Muffat's hand but this copyist is certainly the most convincing candidate based on their reliability, dating, the works copied (the most Muffat works in the hand of any one copyist, Froberger, Fux and Handel), and the 'ex libris' on D-B Mus. ms. 9160. However, no drafts are extant for purposes of comparison and Muffat's signature with a distinctive 'ff' formation, cannot be found on any music manuscripts.

[19] I would like to thank Friedrich W. Riedel for allowing me to personally consult the Muffat manuscripts at Göttweig and his thematic catalogue, as well as for his time, invaluable advice and many stimulating discussions.

Although there have been several seminal studies on Muffat[20] and in recent years a number of works have appeared in print for the first time,[21] there remain lacunae and discrepancies in the literature, no detailed biographical study has been conducted, a large proportion of Muffat's music remains unpublished and very little has been recorded.[22] Consequently, his name is not widely known, there remains a confusion between father and son, and Muffat's contribution to the repertory is somewhat undervalued. This paper will discuss how several sacred works exemplify the issues which one is confronted with when trying to authenticate works ascribed to Gottlieb Muffat and how they call us to evaluate his position in reception history.

The source situation is one of the main obstacles when trying to undertake a holistic study of the composer. Although Muffat spent almost his entire life in Vienna, almost all the sources of his music have travelled further afield.[23] The recovery of the Berlin Sing-Akademie collection has brought a considerable number of potential autographs to light, but no drafts or sketches are extant and several manuscripts have been lost in the more recent past.[24] This, compounded by the fact that only a handful of copies are dated, only one of which is potentially partially autograph (D-B Mus.ms.9160), means that dating Muffat's work is problematic. Most works are *unica* and there are few instances of revisions made by the composer. Stylistic analysis seldom reveals much about the dating of compositions owing to the nature of Muffat's oeuvre, which consists largely of keyboard suites. Moreover, there is only

---

[20] Friedrich W. Riedel's extensive writings and thematic catalogue (MS in author's possession); Susan Wollenberg, 'Viennese keyboard music in the reign of Karl VI (1712–40): Gottlieb Muffat and his contemporaries' (D.Phil. thesis, Univ. Oxford, 1974).

[21] These include Gottlieb Muffat, *Die 32 Ricercaten und 19 Canzonen,* ed. Erich Benedikt (Vienna, 2003); Gottlieb Muffat, *Die 24 Toccaten mit Capriccios,* ed. Erich Benedikt (Vienna, 2005); Gottlieb Muffat, *Konzert B-Dur, Konzert C-Dur, Konzert F-Dur,* ed. Martin Haselböck (Vienna, 2001).

[22] Naoko Akutagawa is currently recording the complete keyboard suites of Gottlieb Muffat for the label Naxos.

[23] Sources of Muffat's music and copies made by him are found in A-Gd, A-GÖ, A-Wgm, A-Wm, A-Wn, CZ-KR, D-BD-BEU, D-Mbs, H-Bn, and US-NYp.

[24] No sketches or drafts for compositions have been discovered but the music antiquarian Hans Schneider offered a copy of Muffat's Handel transcriptions for sale in the 1960s (Katalog no. 101 (undated), item no. 550), which he listed as a Muffat autograph and according to Friedrich W. Riedel was probably a draft copy (Johann Joseph Fux, *Werke für Tasteninstrumente,* ed. Friedrich W. Riedel (Kassel, 1964), 66). There are no notes about the provenance of this manuscript, but it is likely that it came from Friedrich Chrysander's estate along with many other early manuscripts purchased by Hans Schneider (personal correspondence with Musikantiquariat Dr. Hans Schneider, 4 June 2009). The current whereabouts of this manuscript are unknown.

one known chamber work in each given genre (excluding the three keyboard concerti) and there are no large-scale works of any kind. Watermarks, where they can be seen, provide little more than a *terminus post quem*. The only clues which remain to help us establish the authorship of works are ascriptions and source provenance.

The first work to be considered is the *Salve Regina* (*MC* D5), the only work ascribed to Muffat in the extensive Pfarre Bad Aussee collection.[25] At present, it is not possible to explain the earliest provenance of the manuscript. The 581 manuscripts, seven printed works and other loose leaves of the Bad Aussee collection entered the possession of the Catholic *Pfarramt* Aussee sometime after the dissolution of the Augustinian canonry Rottenmann in 1785 and were discarded to the loft of the *Pfarrhof* in the mid-nineteenth century. The collection consists of music dating from eighteenth century, a large proportion of which was copied between 1740 and 1760.[26]

The wrapper of the *Salve Regina* bears the inscription 'Salve Regina | à | C. ex A. Solis, 2 Violinis e 1 Viola Alto obligatis | Organo e Violonzello. | ex Cm.| Authore D.no Muffat. | Gottlieb ['Gottlieb' in pencil]'. Parts survive for canto solo, alto solo, 2 violins, viola, violoncello and organ (none of which have performance marks). The music is in the hand of an anonymous copyist, not distinctly Viennese, and the manuscript cannot be precisely dated. It is known that other manuscripts in the collection were acquired from priests in various Austrian monasteries; however, owners' marks are rare and few can be identified.[27] One earlier owner or custodian of the Rottenmann collection, however, can be identified as Anton Marcellinus Simbinelli Edler von Battistoni, a talented musician and priest in Rottenmann from 1724 to 1774, whose handwriting can be found on the wrapper of the *Salve Regina*.[28]

The person most likely to have been responsible for the manuscripts transmission from Rottenmann to Bad Aussee was Franz Seraphicus Anton

---

[25] I am very grateful to Norbert Allmer for providing me with much of the information about this collection.

[26] cf. Helmut Federhofer, 'Grundzüge einer Geschichte der Kirchenmusik in der Steiermark', *Singende Kirche*, 11/3 (1964), 110.

[27] This is indicated partially by compositions by priests in the Augustinian monastery St. Florian (Franz Aumann), the Benedictine monastery Admont (Sebastian Höpflinger), the Benedectine monastery Kremsmünster (Franz Sparry), the Minorite monastery Graz-Mariahilf (Ägidius Schenkh) and the Cistercian abbey Neukloster in Wiener Neustadt (Benedict Klima).

[28] His distinctive script can also be found on the wrappers of many other manuscripts in the collection including three by Leopold Mozart (Mss. 350, 352, 353) which were copied by the anonymous copyist 'W.S.' (responsible for 54 other manuscripts in the collection, 25 of which have titles in Battistoni's hand) in 1753.

Kuglmayr (1756–1843).[29] Kuglmayr was a priest in Rottenmann from 1793 to 1814 and it is likely that he took the manuscripts to his new post at Bad Aussee in 1814. After Kuglmayr's death, the manuscripts were not integrated into the main Aussee collection, rather they were consigned to the *Pfarrhof* attic, where they remained for over a century. In 1952, the collection was transported to Graz as part of an initiative concerned with the protection of historical musical items and instruments in Styria.

The *Salve Regina* is the most problematic to authenticate of the works in question. There are no other vocal works ascribed to Muffat to compare it to and it is not stylistically consistent with works which can be confidently attributed to him. It is a single-movement work, approximately 100 bars in length, in *da capo* form. There are essentially two alternating themes which correspond to homophonic and imitative sections and are not developed to any great extent. The work is not harmonically adventurous—it rarely deviates from the home key or relative major. The possibility that this piece is an early offering cannot be excluded but there are no distinctive features which positively support Muffat's authorship. Moreover, there are no discernible direct links between the only known copy of this work and the composer.

The next works in question, the two organ masses (*MC* D3–4), are found in a late nineteenth-century manuscript copy in the library of the Benedictine archabbey St Martin in Beuron. The manuscript contains two organ masses (only one of which is complete) ascribed on the title page simply to 'G. Muffat' (fo. 1^{r}) although a later addition in pencil attributes them to 'August [!] Gottlieb Muffat'[30] and gives the date of composition as 1725 (fo. 2^{r}). Both masses consist of a number of short functional versets. The seemingly complete mass in F major also contains three more finely-crafted and developed pieces: a *Canzon pro offertorio*, an *Aria sub elevatione*, and a *Toccata post elevationem* (notably, the latter two are in the contrasting keys of

---

[29] Kuglmayr, the son of the Prefect of Negau Anton Kuglmar [*sic*] and Susanna Spazegg, was born on 3 September 1756 in the Styrian town of Radkersburg and entered the Augustinian monastery of Pöllau in 1769. He continued his studies in philosophy and theology at the University of Graz before his ordination as priest on 27 June 1779, after which time he worked in Pöllau. After the dissolution of the Rottenmann monastery in 1785, Kuglmayr was employed as provost's secretary. He travelled with the provost to Graz, where he remained until the provost's death on 4 July 1793. On the death of the provost, Kuglmayr left Graz for Rottenmann in Upper Styria where he was priest until 1814 after which time he took up a new post as priest at Bad Aussee, where he remained until his death on 26 March 1843.

[30] This (erroneous) form of Muffat's name is found in several late nineteenth-century writings on the organ.

f and d minor). Although these works are more stylistically consistent with Muffat's writing than the *Salve Regina*, Muffat's authorship should not be hastily assumed.

The only extant copy of the organ masses was made from a now lost manuscript which was once in the possession of Otto Jahn (1813–1869) and Friedrich Chrysander (1826–1901). It is unknown how the manuscript came to Beuron. The title page bears the signature of Adolf Auberlen who was a priest in Hassfelden (Baden-Württemberg) from 1878 to 1899.[31] It is known that Auberlen acquired or at least consulted manuscripts from the Erfurt organist August Gottfried Ritter's (1811–1885) estate,[32] a large part of which came to Beuron, although Ritter does not list these works in his thematic catalogue.[33] D-BEU Mus.ms.82 contains most of the contents of what were once two separate manuscripts listed in the auction catalogue of Otto Jahn's estate:[34]

> No. 2376 **Muffat, G**. Missa in F. u. C. Orgelstimme. A. A. [alte Abschrift] Fol. Hl [Halbleinwandband]
>
> No. 2377 **Muffat, G**. 12 Toccaten – 12 Fugen. In demselben Bande: **Neumüller**, Partien, **Eberlin**, Fugen, **Froberger**, Tocc. und Fugen. **Murschhausen**, Jntonat., **Kerl**, Canzoni, A. A. Querf. Hl.

Unlike the first manuscript (No. 2376) which is now lost, the second (No. 2377) is preserved in the Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky in Hamburg (D-Hs ND VI 3209).[35] The latter manuscript, compiled

---

[31] Reinmar Emans gives 1876 as Auberlen's date of appointment (Reinmar Emans, *Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe Sämtlicher Werke. Orgelchoräle aus unterschiedlicher Überlieferung. Kritischer Bericht* IV/10 (2008), 312.), whereas the church records online (www.hassfelden.de/html/kirchenchronik.html [accessed 01 September 2009]) give 1878.

[32] A manuscript copy of *Ach Herr, mich armen Sünder* (BWV deest (Emans no. 16)) D-Bim Mus. ms. Pachelbel 1 in Ritter's hand was later acquired by Max Seiffert (1868–1948) from Auberlen's estate. cf. Reinmar Emans *Johann Sebastian Bach. Kritischer Bericht* IV/10 (2008), 312.

[33] [*Katalog der Orgelkompositionen*] D-BEU Mus. ms. 159.

[34] *Otto Jahn's Musikalische Bibliothek und Musikalien-Sammlung. Bonn. 1870. Versteigerung in Bonn am 4. April 1870 und an den folgenden Tagen, Nachmittags 4 Uhr unter Leitung der Herren Joseph Baer in Frankfurt a. M., Max Cohen & Sohn in Bonn, M. Lempertz in Bonn im Auctionslocal des Letzteren* (Bonn, 1870). At present one can also only speculate about where Jahn acquired these manuscripts, most likely on his research trip to Vienna or Salzburg in 1852 or 1853.

[35] The Hamburg manuscript was believed to have been lost during the Second World War after it had been evacuated to Schloss Lauenstein (Erzgebirge) and taken as trophy of war

around 1738, is in the hand of the Stift Mattsee organist Johann Anton Graf (1711–1791)[36] who was also responsible for copying another manuscript (D-BEU Mus.ms.30) containing works by Muffat (*MC* B23, B29), which came to Beuron through Ernst von Werra's (1854–1913) estate.[37]

The last two sacred works in consideration are two hitherto unknown organ pastorellas (*MC* C1–2) found in the Berlin Sing-Akademie collection.[38] Unlike the other three works discussed, there is no question about Muffat's authorship of these pieces. Both manuscripts are seemingly autograph fair copies and one is a transcription of Muffat's sonata pastorale (A-Wn Mus. Hs.16933). Based on a study of the handwriting chronology of manuscripts believed to be autograph fair copies, D-Bsa 4583 and D-Bsa 4584 post-date 1736. Muffat's pastorellas follow contemporary pastoral conventions with short diverse sections and an aria, long pedal points, melodies in unison, thirds or sixths, and fanfare-like motifs.

There are a total of 27 manuscripts containing works by Georg and Gottlieb Muffat in the Sing-Akademie archive (see table 1). This collection is therefore of extraordinary significance to Muffat scholarship: not only is it the single largest collection of Muffat manuscripts, but most compositions were previously unknown. Additionally, it contains the earliest and latest known works by Gottlieb Muffat, a remarkable 19 potential autographs (marked with an asterisk in table 1), and transcriptions of keyboard works by Georg Muffat—most of which are unique to this collection.[39]

---

by the Red Army but it was recently recovered in the Soviet Union and returned in 1991 to Hamburg. cf. Göttinger Bach-Katalog (http://gwdu64.gwdg.de/pls/bach/qu$quellen.QueryViewByKey?P_QSL=dhsndvi3209&Z_CHK=59609) (accessed 01 September 2009).

[36] Graf first entered the service of Stift Mattsee in May 1730 where he remained for over sixty years. He was employed as organist from 1739 and from 1750 as principal copyist. Cf. Ernst Hintermaier, 'Das Orgelbüchlein des Mattseer Stiftsorganisten Johann Anton Graf aus dem Jahre 1738', *Bach in Salzburg. Festschrift zum 25-jährigen Bestehen der Salzburger Bachgesellschaft* (2002), 84–86.

[37] Christoph Wolff suggests that Werra also acquired items from Ritter's estate, Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe Sämtlicher Werke. Orgelchoräle der Neumeister-Sammlung. Kritischer Bericht* IV/9 (2003), 24.

[38] I would like to express my thanks to Dr. Marina Schieke-Gordienko for her tireless help, advice, and enthusiasm during my visits to Berlin to work on the collection and to Dr. Axel Fischer for his kind support.

[39] 16 of the 35 pieces in D-B SA 4581 are also found in A-Wm XIV 743 (scattered throughout the manuscript) but in all instances the Berlin manuscript is the more reliable copy. D-Bsa 4581 is in the hand of an unidentified Viennese copyist, seemingly working on behalf of Gottlieb Muffat, and dates from *c.*1730. The ornamentation used, a system seemingly devised by Gottlieb Muffat (cf. ornamentation tables appended to the two

Table 1. Overview of Muffat manuscripts in the Berlin Sing-Akademie Archive (D-Bsa)

Shelf-mark	*Short title/MC*	*Shelf-mark*	*Short title/MC*
2868*	Keyboard concerto in B flat/ D3	4583*	Organ pastorella in D/ C2
2869	Keyboard concerto in F/ D2	4584*	Organ pastorella in C/C1
2870*	Keyboard concerto in C/D1	4585*	Keyboard suite/B7
4531	Keyboard suite (1717)/B36	4586*	Keyboard suite/B8
4573*	Keyboard suite/B1	4587*	Keyboard suite/B9
4574*	Keyboard suite /B2	4588*	Keyboard suite/B10
4575*	Keyboard suite/B3	4589*	Keyboard suite/B11
4576*	Keyboard suite/B4	4590*	Keyboard suite/B12
4577*	Keyboard suite/B5	4591*	Keyboard suite/B13
4578*	Keyboard suite/B6	4592*	Keyboard suite/B14
4579	Keyboard suites/B17–19	4593*	Keyboard suite/B15
4580	Keyboard suites/B21, 27, 31, 37	4594	Keyboard suite/B16
4581	Keyboard suites by Georg Muffat/X3	4595	Keyboard suite/B43
4582	Keyboard suite (1717)/B36		

At present, there is insufficient evidence to allow us to establish conclusively the transmission history of the Muffat items in the Berlin Sing-Akademie archive. Based on source-critical evidence, correspondence, accounts, and catalogues, known possessors of Muffat manuscripts include Johann Adam von Questenberg (1678–1752),[40] P. Alexander Giessel (1694–1766), P. Venantius Sstanteysky (1671–1729), P. Pantaleon Roškovský (1734–1789), Johann Anton Graf (1711–1791), Johann Traeg (1747–1805), Aloys Fuchs (1799–1838), Joseph Fischhof (1804–1857), Archduke Rudolf of Austria

works printed during his lifetime, the *72 Versetl sammt 12 Toccaten* (Vienna, 1726) and *Componimenti Musicali* (Augsburg, *c.*1736–39)), and features consistent with his own writing would suggest that Gottlieb made transcriptions of his father's music in the same manner as his 1736 Handel transcriptions (D-B Mus. ms. 9160, D-B Mus. ms. 9160/1).

[40] In the Questenberg accounts under items to be bound (1733) is the item 'Musikalien von Muffat'; Moravský zemský archív v Brně, F 460, Karton 2429, Nr. 9744, fo. 45r. A 'Schlagbuch' is also listed along with tuition provided by the composer (May 1724) which one might assume also contained works by the composer himself; Moravský zemský archív v Brně, F 460, Karton 2426, Nr. 9734, fo. 161r. Both manuscripts are yet to be identified.

(1788–1831), Baron Karl Doblhoff-Dier (1762–1837[41]), Carl Friedrich Zelter (1758–1832), Friedrich Chrysander (1826–1901), Otto Jahn (1813–1869), and Ernst von Werra (1854–1913). Identifying the provenance of Muffat manuscripts, however, is often problematic for two reasons: firstly, most manuscripts contain only one individual work (or a variety of shorter works by different composers) and are therefore unlikely to have been meticulously individually catalogued given the vast number of manuscripts in most nineteenth-century collectors libraries; and secondly, it is known from both the annotations on manuscripts as well as correspondence that manuscripts were frequently borrowed and swapped like marbles between collectors and therefore a catalogue may only represent what a collector possessed at the time of cataloguing. Very little is known about the contents of Muffat's own library. No documents pertaining to Gottlieb Muffat's estate appear to have survived and the inventory of his wife's estate (1781) contains no mention of musical items.[42] However, it is known that at least some of Muffat's music and instruments were sold by auction at his home on 19 October 1763:

> Es dienet dem Publico zur Nachricht, daß den 17ten Octob. in dem Muffatischen Haus zweyten Stocks in der sogenannten Weyburggassen ein schöner Vorrath verschiedener brauchbaren Büchern, wie auch unterschiedliche geschriebene auch in Kupfer gestochene, und viel eingebundene musikalische Bücher, meistens auf das Clavier und Orgel von den berühmtesten alten und neuen Meistern. Item ein sehr gutes Clavir oder Flieg, samt dem Kasten mit Schubladen, und eine Viol d'amour=geigen, auf hohe Verordnung bis auf den 19ten dieses verschoben worden. Der Catalogus Librorum ist in der Buchhandlung zum goldenen Vließ auf der Hohen Brucken gratis zu bekommen.[43]

Some items from Muffat's library were once in the possession of Baron Karl Doblhoff-Dier and later acquired by Aloys Fuchs and Joseph Fischhof.[44] Doblhoff-Dier would have only been eight years old when Muffat died, meaning that there must have been an intermediate collector—very plausibly Baron

---

[41] Most sources give Doblhoff-Dier's year of death incorrectly as 1836. According to the Totenbeschauprotokoll (A-Wsa Band 180, fo. D 5^{v}) Doblhoff-Dier died on 23 February 1837.

[42] A-Whh OMeA 786, no. 23 (unfoliated).

[43] *Wienerisches Diarium*, 15 October 1763.

[44] There is evidence of this on several manuscripts owned by Fuchs and in catalogues made by him including his thematic catalogue of Froberger's works (D-B Mus. ms. theor. kat. 559) in which he notes: 'Im Jahre 1837. wurde hier in Wien, die musikalische Bibliothek eines sehr kunstsinnigen diletanten [sic] im Lizitationswege öffentlich versteigert, welche nebst vielen anderen schätzbaren und seltenen Werken, namentlich eine ziemliche Anzahl alter Orgel=Compositionen enthielten, welche größtenteils aus dem Nachlasse des berühmten kk Hoforganisten Theoph: Muffat herstammten. Einige dieser Werke habe ich käuflich an mich gebracht, und meiner Sammlung einverleibt.'

Gottfried van Swieten (1733–1803), who had strong associations with a Viennese copyist in whose hand there are two Muffat manuscripts.[45]

The only catalogue to contain any reference to the Muffat manuscripts in the Berlin Sing-Akademie archive is the so-called *Zelter-Katalog*, made by Georg Poelchau (1773–1836) to settle a legal dispute over the rightful ownership of the Sing-Akademie director Carl Friedrich Zelter's (1758–1832) estate.[46] One of the only indications of their earlier history are the cataloguing marks found on the covers of three manuscripts.[47] A printed copy of the *Componimenti Musicali* (SA 4596) bears both the catalogue mark 'I.9' and the inscription 'Lehmann auct.', identified as coming from the estate of the Berlin organist, singer and choir-director Johann Georg Gottlieb Lehmann (1745 or 1746–1816).[48] There is no documentary evidence that Muffat ever visited Berlin but from Friedrich Wilhelm Marpurg (1718–1795) we learn that after Lehmann was born, Muffat entered into a correspondence with his father the organist Johann Peter Lehmann (?–1772).[49] Johann Peter Lehmann asked Muffat to become godfather, a 'testimony of his respect for him', which Muffat accepted with pleasure:

> Ein Dilettante besuchte den herrn **Johann Peter Lehmann**, einen geschickten Organisten seiner Zeit an der Nicolaikirche zu Berlin, und Vater des itzigen würdigen berlinschen Chordirectors, herrn **Johann Georg Gottl. Lehmann**. Derselbe hatte just Kopffschmerzen und ruhte auf einem Lehnstuhl. Da wegen dieses Umstandes ihre gewöhnliche Unterredungen über Musik nicht lebhaft sein konnten, so setze sich der Dilet-

---

[45] D-B Mus. ms. 15781, D-B Mus. ms. 15784/II; cf. Johann Joseph Fux, *Werke für Tasteninstrumente*, ed. Friedrich W. Riedel (Kassel, 1964), 69. Dexter Edge ('Mozart's Viennese copyists' (Ph.D., University of Southern California, 2001)) provides some convincing evidence that this copyist is Johann Traeg (1747–1805). However, only one of the manuscripts in the hand of Edge's Viennese Mozart-Copyist 1 (which Edge hypothesises is Traeg) appears in his 1799 catalogue (*Verzeichnis alter und neuer sowohl geschriebener als gestochener Musikalien welche in der Kunst= und Musikalienhandlung des Johann Traeg, zu Wien, in der Singerstrasse Nr. 957 zu haben sind* (Wien, 1799)). The Muffat manuscripts advertised in Traeg's catalogue 'I/107 Muffat 6 Parth. e Fux 2 Parth.' (154) and 'L/57 Muffat Toccaten und Fugen' (165) are seemingly A-Wn Mus. Hs. 18685 and D-B Mus.ms.15781 respectively, although the latter does not bear a Traeg catalogue number which may suggest it was not a master copy).

[46] *Catalog musikalisch=literarischer und practischer Werke aus dem Nachlasse des Königl: Professors Dr. Zelter*, D-B N.mus.ms.theor.30.

[47] 'I.210' on D-B SA 4574, 'I.213' on D-B SA 4582, and 'III.28' on D-B SA 2869. A similar mark 'III.40' also appears on D-B Mus. ms.15783.

[48] See Johann Jakob Froberger, *Toccaten, Suiten, Lamenti: Die Handschrift SA 4450 der Sing-Akademie zu Berlin Faksimile und Übertragung*, ed. Peter Wollny (Kassel, 2006), p. xvii.

[49] Friedrich Wilhelm Marpurg, *Legende einiger Musikheiligen* (Breslau, 1786), 135f.

> tante vors Clavier, fantasirte eine Weile, hörte in einer starken Dissonanz auf und gieng seine Wege. Der herr Lehmann, der über der unresolvirten Dissonanz sein Kopfweh vergass, sprang schnell vom Stuhle auf, und resolvirte sie. „Warte, du Vogel," brach er voller Unwillen über die musikalische Sünde seines Freundes aus, „ich werde dich für deinen Muth willen schon ein andermal fassen." Der herr Lehmann war aus hang und Einsicht ein Verehrer des Gründlichen in der Tonkunst, und seine Lieblinge waren **Frescobaldi, Froberger** und die beyden **Muffats** in Wien. Als ihm sein Sohn, der itzige Musikdirector gebohren wurd, so eröfnete er einen Briefwechsel mit dem herrn **Gottl. Muffat**, und trug ihm bey demselben, zur Bezeugung seiner hochachtung, eine Pathenstelle an, die jener mit Vergnügen *per procurationem* übernahm.

Johann Georg Gottlieb Lehmann as one of the earliest members of the Berlin Sing-Akademie almost certainly had good contact with Carl Friedrich Zelter which would explain how they came to be in his possession.

This brief overview of sources of Gottlieb Muffat's sacred works illustrates some of the issues one encounters when attempting to establish the authorship of works by composers who have suffered at the hands of reception history. Recent discoveries of music manuscripts have not only given us the necessary materials to critically re-evaluate Muffat's work, but also drawn attention to the potential scope for further research in this area. Although there remain many more questions than answers about Gottlieb Muffat, it is clear from the wealth of surviving documents which have not been examined from the perspective of Muffat family biography that his identity has not been completely eroded over time. It is hoped that an ongoing systematic study of these sources will allow us to better contextualise the man and his music and to affirm his position as the most prolific composer of keyboard music of his time in Vienna.

Appendix

Musicians present on Maria Theresia's coronation journey to Pressburg (1741)[50]

	Pay		*Returned on 3 July*	*Remained in Pressburg until 21 September*
	Fl	Xr		
Music Director				
Graf von Lamberg				✓
1 Composer				
Georg Reütter	1			✓
Theresia Reütter	1			✓
3 Soprani				
Agostino Antonelli		47		✓
Domenico Genvesi		47?		✓
1 or 3 boys [uncertain]		24	✓	
3 Contralti				
Pietro Cassati		47		✓
Pietro Galli		47		✓
Pietro Rauzzino		47?	✓	
3 Tenors				
Joseph Timmer				✓
Gaetano Borghi				✓
Christian Payer or Igantz Finsterbusch			✓	
3 Basses				
Christoph Braun		47		✓
Joseph Moser		47		✓
Anton Pöck		47	✓	
1 Organist				
Gottlieb Muffat		47		✓
6 Violinists				
Anton Piani		47	uncertain	uncertain
Johann Rosetter		47		✓
Tomaso Piani		47	✓	
Georg Hintereder		47		✓
Carl Denk		47		✓
Bernhard Ziller		47	✓	
2 Violoncellists				
Carl Drenger		47	uncertain	uncertain
Christian Röttig		47	uncertain	uncertain

[50] This table is a synthesis of several lists found in A-Whh ÄZA Karton 40 and OMeA Protokoll 17. It is unclear which, if any, is the final version.

	Pay	*Returned on 3 July*	*Remained in Pressburg until 21 September*
1 Violist			
Franz Schnautz	47		✓
2 Oboists			
Andre Widmann	47	✓	
Johann Garzarolli	47	✓	
2 Bassoonists			
Tobias Woschitska	47	uncertain	uncertain
Anton Maillard	47	✓	
2 Trombonists			
Leopold Christian senior	47	uncertain	uncertain
Andre Pock	47	uncertain	uncertain
1 *Concert-Dispensator*			
Andre Amiller	38		✓
2 Instrument servicer			
(Instrument-Diener)	38		✓
Valerius Pacher	38	✓	
Franz Zeiß			
1 Lute maker			
Anton Posch	38		✓
1 Organ maker			
Johann Leydecker	38		✓
4 Trumpeters			
Unnamed, each receiving:	47		✓
1 Timpanist			
Unnamed	47		✓

Guido Erdmann

Der Hofviolinist Filippo Salviati (1706–1766) und seine Beiträge zur Wiener Gradualsonate

Herbert Seifert zum 65. Geburtstag

In seiner grundlegenden Studie zur Kirchenmusik am Hofe Karls VI. gab Friedrich Wilhelm Riedel schon 1977 Hinweise auf eine Reihe von Instrumentalkompositionen, die ihren Platz im liturgischen Zeremoniell des Wiener Hofes hatten.[1] Bereits im 16. Jahrhundert sei die Praxis aufgekommen, im Hochamt anstelle von Graduale und Alleluja Instrumentalmusik darzubieten, weshalb sich im Laufe der Zeit die Wiener Gradualsonate spezifisch herausbildete.[2] Die *Distinta Specificatione* – ein um das Jahr 1684 entstandenes Inventar der nach den Türkenbelagerungen im Hofkapellarchiv (noch) befindlichen Werke – gliedert die Instrumentalsonaten bereits in ihre beiden wichtigsten Ausprägungen gemäß der Zeremonialordnung:[3] in „Sonate con trombe solenne“ (Sonaten für größere Besetzung mit Trompete) und „Sonate ordinarie per chiesa“ (Trio- und Quartettsonaten für Streicher und Continuo).[4] Während die großbesetzten Sonaten mit Trompeten für die höchsten Feiertage bestimmt waren, falls deren Liturgieformular keine Sequenzvertonung vorsah, wurden die ordinaren oder mediocren Sonatenkompositionen an sämtlichen Sonntagen außerhalb der Fastenzeit sowie in den Donnerstagsämtern (auch während der Fastenzeit) herangezogen. Für diese letztgenannten Gradualsonaten Wiener Prägung, um die es nachfolgend ausschließlich gehen soll, lässt sich bis ins erste Drittel des 18. Jahrhunderts eine deutliche Tendenz zur Verkürzung beobachten.[5] So erreichen die mediocren Gradualsonaten ab etwa 1730 kaum noch eine Spieldauer von über

---

[1] Friedrich Wilhelm Riedel, *Kirchenmusik am Hofe Karls VI. (1711–1740)* (München und Salzburg, 1977).

[2] Vgl. den Abriss zur Entwicklung der Gradualsonaten bei Riedel, *Kirchenmusik*, 208f.

[3] Riedel, *Kirchenmusik*, 20.

[4] Ferner aufgeführt wird die Spezialform „Sonate pastorale“ (Riedel, *Kirchenmusik*, 210).

[5] Riedel hält lediglich fest, es handle sich um „verhältnismäßig kurze Sonaten“ (*Kirchenmusik*, 209).

drei Minuten und umfassen meist nicht mehr als zwei Sätze in der Abfolge langsam-schnell.[6]

Was das von Riedel freigelegte Repertoire an insgesamt 42 mediocren Sonaten betrifft,[7] so dominieren zweifellos die Werke des kaiserlichen Oberhofkapellmeisters Johann Joseph Fux (um 1660–1741), die im Rahmen der Fux-Gesamtausgabe mittlerweile vollständig in Neuausgaben zugänglich sind.[8] Doch werden auch elf bis heute unerschlossen gebliebene Kompositionen angeführt – also etwa ein Viertel des Bestandes. Diese Gradualsonaten stammen *nicht* von der Hand eines Hofkapellmeisters oder der Hofkomponisten, sondern überwiegend aus dem Kreis von Instrumentalmusikern der Hofkapelle: von Filippo Salviati (6 Sonaten), Georg Hintereder (2), Anton Werndle (1), Joseph Umstatt (1) und Franz Tuma (1).[9] Mitte der 1730er Jahre waren es vor allem „nebenamtlich" komponierende Wiener Hofmusiker, die – abgesehen von ihrer eigentlichen Tätigkeit – neue Beiträge zu dieser spezifischen Form geistlicher Instrumentalmusik lieferten. Konsultiert man die Quellen genauer, bekommt man einen Eindruck, in wie weit solche Protagonisten „aus der zweiten Reihe" über doch solide instrumentale Fertigkeiten verfügt und eine durchaus nicht unerhebliche kompositorische Ausbildung genossen haben müssen. Gerade auch letzteres dürfte der Fall gewesen sein bei dem Wiener Hofgeiger Filippo Salviati (um 1706–1766), dessen Leben 1872 erstmals bei Köchel als Nebenprodukt seiner Fux-Forschung aufgearbeitet wurde, dessen Schaffen aber bislang nicht weiter Gegenstand der Forschung war. In weitgehender Ermangelung von Lexikonartikeln sei zunächst darauf rekurriert, was sich über Salviatis Vita sagen

---

[6] Solche kurzen Gradualsonaten wurden auch durch Aufspaltung vormals umfangreicherer Sonatenkompositionen gewonnen. Dies lässt sich etwa an Fuxens Sonate à 5 (K 344 = K 394) beobachten, die im Stift Kremsmünster in einer Stimmenabschrift vollständig überliefert ist (zeitlich vor 1720, wahrscheinlich zwischen 1711 und 1715), dagegen im Hofkapellbestand der Österreichischen Nationalbibliothek zweigeteilt vorliegt (zeitlich etwa um die hier relevante Zeit Mitte der 1730er Jahre). Diese Zweiteilung mag Köchel in seinem Verzeichnis dazu verleitet haben, für ein Werk zwei Nummern zu vergeben.

[7] Vgl. die Tabelle von Riedel, *Kirchenmusik*, 217f.

[8] Johann Joseph Fux, *Sämtliche Werke*, Serie VI, Bände 3–6. Nach der Tabelle von Riedel (Fn 7) käme man auf 31 relevante Werke des Hofkapellmeisters, wobei Fux' recht gut autorisierte Quartettsonaten K 344=394 und K 348 darin keine Berücksichtigung gefunden haben, gleichwohl im vorlaufenden Text erwähnt werden.

[9] Tuma wirkte von 1731–1741 als Kapelmeister des Grafen Kinsky, von 1742–1750 als Kapellmeister der verwitweten Kaiserin Elisabeth Christine. Im Gegensatz zu den angeführten Hofmusikern wird die kompositorische Betätigung für Tuma keine nebenamtliche gewesen sein.

lässt.[10] Im Anschluss wird das überlieferte musikalische Schaffen beleuchtet und in die Nähe der Fuxschen Beiträge gerückt.

Geboren wurde Filippo Salviati um das Jahr 1706 an unbekanntem Ort, vermutlich bereits in Wien. Wie aus den Eingaben des Hofkapellmeisters Johann Joseph Fux zu erfahren ist, war Filippo eines von (zumindest im Jahr 1721) insgesamt acht lebenden Kindern. Überhaupt sind es immer wieder die Ansuchen und schriftlichen Eingaben des Kapellmeisters an das Oberhofmeisteramt, aus denen sich ein Eindruck von der Persönlichkeit Salviatis und den damaligen Gepflogenheiten noch gewinnen lässt. Erstmals kurz vor Weihnachten, am 22. Dezember 1718, taucht der Name des wohl gerade zwölfjährigen Filippo Salviati in einer solchen Eingabe des Kapellmeisters an das Obersthofmeisteramt auf. Fux bescheinigt Salviati bereits ein außergewöhnliches Talent auf der Violine, wovon sich auch der Kaiser selbst offenbar schon überzeugt hatte. Fux spricht sich dafür aus, Salviati als Hofscholar im Violinspiel (eine Art Lehrlingsstand) an der Hofkapelle mit dem dafür üblichen monatlichen Entgelt von 20 Talern aufzunehmen:

> Weillen dieser Knab Filippo Salviati noch in so jungen iahren ein sonderbahres naturel in dem Violin spüren last, vnd Ihro Kay. May. selbsten an diesen Supplicanten, nachdeme er sich öfters Hören zu lassen die Höchste genad gehabt, ein allergnädigstes contento gezeiget haben, alss wäre meine ohnmassgebliche mainung, es möchte dieser Supplicant mit der ingebettenen Scolaren Stell vnd ordinari Scolaren provision der 20 Thaller monatlich allergnädigst consolirt werden.[11]

Drei Jahre später, mit Schreiben vom 21. April 1721, befürwortet Fux zur Vervollkommnung der musikalischen Ausbildung einen Italienaufenthalt des nunmehr 15-jährigen Salviati, der sich in der Zwischenzeit offenbar prächtig entwickelt hatte, seiner Meinung nach jedoch unbedingter und ständiger Begleitung durch einen guten Lehrer brauchte. Nur so schien Fux gewährleistet, dass Salviatis außergewöhnliches Talent im Zaume gehalten und kultiviert werden konnte. Interessant scheint weiter die Tatsache, dass Fux in Wien zwar keinen Mangel an guten Lehrmeistern im Violinspiel sah, ihm eine ständige Unterrichtung und Versorgung des Zöglings vor Ort gleichwohl nicht möglich zu sein schien. Fux schreibt:

---

[10] Die einzige Ausnahme bildet Eitners Quellenlexikon mit dem Rückgriff auf Köchel, allerdings auch mit einer Falschinterpretation der dort mitgeteilten Hofdokumente. Vgl. Robert Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon* (Graz, 1959), Bd. 7 (Milleville, Francesco – Pluvier), 404; Hermann Springer, Max Schneider, Werner Wolffheim (Hg.), *Miscellanea Musicae Bio-bibliographica. Musikgeschichtliche Quellennachweise, Nachträge und Verbesserungen zu Eitners Quellenlexikon* (Graz, 1960), vii. 311.

[11] Köchel, *Fux*, 385.

> Filippo Salviati Hofscolar in Violin kombt allerunterth. ein vmb allergste. Licenz in Italien zu uerreisen vmb alldorten seine Studia zu proseguiren; vnd weillen sein mitlloser Vatter mit 8 lebendigen Kindern beladen die raissunkosten herzugeben nit vermag: bitt er den Scolar zugleich unterth. Vmb ein kleines Viaticum. Obwollen es allhier an gutten Maistern nit ermanglet: weillen aber selbe die Scolarn wegen wichtigen vrsachen in Ihre Behausung vnd Kost nicht annemmen können, welches doch sowohl zur Information als education höchst nottwendig ist, sonderlich bey diesem Supplicanten, welcher wegen seines frischen und feyrigen Geistes niehmallen auss des Lehrmaisters wachtsamen Augen gelassen werden solle. Alss ist maine wenigste mainung Er Scolar möchte allergndst. consoliret werden.[12]

Es ist nicht bekannt, welchen italienischen Meisterviolinisten Salviati tatsächlich zur Ausbildung anvertraut wurde oder in welchen Regionen Italiens er sich definitiv aufhielt. Immerhin erst sechs Jahre nach der obigen Eingabe, am 15. November 1727, ergingen in einer ganzen Reihe von Fällen bezüglich der Hofkapelle Personalentscheidungen des Kaisers. Darunter befand sich auch die von Fux bereits am 3. Oktober eingereichte Angelegenheit, die die Festanstellung („Wirklichkeit“) des offensichtlich nach Wien zurückgekehrten Filippo Salviati betraf:

> Philippo Salviati, Kay. Hofscolar in Violin gibt allerunterth. gehorsambst zu vernemben, dass nachdeme er fast 9 iahr dem Studio in Violin und Contrapunct undter anführung deren beriembtesten maistern in Italien mit großer embsigkeit obgelegen seye, und zu bestreitung deren unkosten seine assignirte provision nit zulänglich gewesen, dahero sein Vatter mit beytragen sich zimblich erschöpffet habe, er dahero sich in standt befinde als würkhlicher Musicus Ihro Kay. May. zu bedienen. Kombt also allerunt. Supplicando ein, umb die würkhlichkeit. Weillen nun jederzeit die Hofscolaren, sobald selbe capace sich gemacht haben virtuose Dienst zu praestiren, gleich diser Supplicant ist, also hoffete ich in die allerhöchste Clemenz, dass Ihme Salviati auch solche Kay. Gnade widerfahren könnet.[13]

Mit dem 25. November 1727 setzte Salviati als wirklicher Hofmusiker seine Dienste in der Hofkapelle fort. Seine Besoldung entsprach mit 460 Gulden denen in mittlerer Höhe, die von den schlechteren Salären (260 – 360 fl.) weniger weit entfernt lag als von denen der Spitzengeiger, etwa eines Angelo Ragazzi (1080 fl.) oder gar eines Giovanni Antonio Piani (1800 fl.).[14] Offenbar war Salviati dienstfähig bis zum Zeitpunkt seines Todes am 27. März 1766. Er starb laut Köchel im Alter von 60 Jahren.[15]

---

[12] Köchel, *Fux*, 389. Fux' eindeutige Befürwortung des Italienaufenthaltes von Salviati hat Eitner falsch interpretiert und schreibt: „Fux' Gutachten lautet dagegen“ (vgl. Fn 8).

[13] Köchel, *Fux*, 414.

[14] Vgl. die Übersicht bei Köchel, *Fux*, 366f.

[15] Das genaue Sterbedatum Salviatis samt Altersangabe hat Köchel wahrscheinlich dem *Wiener Diarium* entnommen. Aus dieser Angabe ergibt sich der vermutete Geburtszeitpunkt um 1706.

Die einzigen heute erhaltenen Werke Filippo Salviatis stellen die in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek Wien erhaltenen sechs Gradualsonaten dar.[16] Dabei handelt sich um vier Trio- und zwei Quartettsonaten, die durchgehend von einem um diese Zeit häufig anzutreffenden Schreiber der Hofkapelle notiert wurden.[17]

Tabelle 1: *Die Sonaten Filippo Salviatis*[18]

Sonate/ ***Nr.***	*Tonart*	*Satzbezeichnungen*	*Taktarten*	*Taktzahlen*	*Taktanzahl*
3730/**1**	Es	Largo – Allegro	$^{3}/_{4}$ – C	1–9 – 10–54	9 – 44
3730/**2**	F	Largo – Allegro	$^{3}/_{4}$ – $^{12}/_{8}$	1–9 – 10–47	9 – 37
3730/**3**	A	Grave assai – Allegro assai	C – C	1–9 – 10–45	9 – 35
3730/**4**	g	Largo assai – Allegro	C – C	1–8 – 9–41	8 – 32
3730/**5***	g	Grave – Allegro	C – C	1–11 – 12–30	11 – 18
3730/**6***	A	Grave sostenuto – Allegro	C – Allabreve	1–13 – 14–62	13 – 48

***)** Quartett-Sonaten (mit obligater Viola)

Von gleicher Hand stammt auch die Außenbeschriftung der Umschläge, d.h. der Stimmen von Violine 1. In diese umgeschlagenen Stimmen wurde früher das weitere Stimmenmaterial zu jeder Sonate eingelegt. Die einst einzeln greifbaren Umschläge finden sich heute zu einem Konvolut zusammengebunden, dem die restlichen Einzelstimmen lose beigegeben sind.

Die Sonaten Nr. 1, 2, 5 und 6 erlebten in relativ dichter Folge bei Hofe ihre Erstaufführungen. Auf den Umschlägen dieser Sonaten finden sich Daten zwischen dem 5. und dem 23. Mai 1737 vermerkt. Erst in das Jahr 1738 fallen erste Aufführungen der Sonaten Nr. 3 (2. Februar) und Nr. 4 (19. Okto-

[16] A-Wn Mus. Hs. 3730/1–6.

[17] Schreiber C nach Walter Gleißner, *Die Vespern von Johann Joseph Fux. Ein Beitrag zur Geschichte der Verspervertonung* (Glattbach, 1982), 233. Schreiber AA nach Martin Eybl, 'Die Kapelle der Kaiserinwitwe Elisabeth Christine I.', in Othmar Wessely u. Elisabeth Theresia Hilscher (Hg.), *Studien zur Musikwissenschaft*, 45 (1996), 33–66. Eybl will den Schreiber AA als Andreas Amiller identifiziert haben und ordnet die Sonaten Salviatis den Kapellbeständen der Kaiserinwitwe Elisabeth Christine zu, die allerdings erst 1741 eingerichtet wurde. Die Sonaten Salviatis lagen jedoch nicht nur bereits 1737/1738 vor, sondern wurden unmittelbar nach ihrer Fertigstellung auch gespielt, soweit allerdings dokumentiert ist nicht über das Jahr 1740 hinaus (vgl. Die übermittelten Aufführungsdaten in Fn 19).

[18] Tabelle 1 berichtigt Riedel, der in seiner Übersicht irrtümlich Sonate Nr. 2 (in F) als Quartettsonate ausweist (vgl. Riedel, *Kirchenmusik*, 218).

ber).[19] Auf allen Umschlägen ist auf dem Titelblatt als Entstehungsjahr 1737 vermerkt – ausgenommen nur Sonate Nr. 4, für die das Jahr 1738 angegeben ist.[20] Wenn man nicht ausschließlich ältere Werke wiederholen wollte, dürfte besonders 1737/38 auch an neuen Gradualsonaten dringender Bedarf bestanden haben. Denn während der überaus produktive Vize-Kapellmeister Antonio Caldara am 28. Dezember 1736 verstorben war, konnte von dem greisen Kapellmeister Fux oder dem gleichfalls betagten Hofkomponisten Carlo Agostino Badia (um 1671–1738) längst keine zeitnahe Deckung des kompositorischen Bedarfs bei Hofe mehr erwartet werden.[21] Die zeitlich nah beieinander liegenden Aufführungen im Mai 1737 deuten womöglich auf einen besonderen Anlass hin, zu dem neue Gattungsbeiträge unbedingt benötigt wurden und entsprechend willkommen waren – selbst wenn sie nun von einem Hofgeiger kamen. Auffällig ist immerhin, dass Salviati in relativer zeitlicher Nachbarschaft gleich sechs Sonaten lieferte, während es sich bei den Sonaten der übrigen Hofkapelllisten eher um vereinzelte Produktionen handelte.

Zwischen den sechs Sonaten Salviatis und den meisten Fuxschen Werken dürfte etwa ein knappes Vierteljahrhundert zeitlichen Abstands liegen. Die Sonaten Salviatis sind nach ähnlichem großformalen Muster angelegt: Auf einen kurzen, langsamen Einleitungsteil folgt jeweils ein bewegter und schnellerer Satz, bei dem es sich – abgesehen von Sonate 5 – stets um eine Fuge handelt. Die Einleitungssätze sind in der Mehrzahl der Sonaten homophon (Sonaten 1, 2, 4, 5) oder weisen leichte Fugierungen bzw. nur Scheinfugierungen auf. Beispiel 1 zeigt die vom Fux-Stil abweichende, deutlich expressivere Harmonik mit charakteristischen Vorhaltsbildungen auf engem Raum (7–6-Vorhalte in T. 2/3, 5/6, 7/8). Dabei fällt weiter eine häufige und prominente Verwendung von verminderten Septakkorden auf, die meist in

---

[19] Nachfolgend die Aufführungsdaten für die einzelnen Sonaten: Sonate Nr. 1: 05.05.1737, 17. 11. 1737, 29.06.1738, 09. 11. 1738, 09.04.1739, 11.04.1739, 18. 12. 1739, 14.02.1740; Sonate Nr. 2: 19.05.1737, 29.09.1738, ??.07.1739, ??.07.1739, ??.05.1740; Sonate Nr. 3: 02.01.1738, 11.09.1738, 07.09.1739, 25.03.1740; Sonate Nr. 4: 19. 10. 1738, 03.05.1739, 02. 12. 1739, 10.07.1740, 03. 12. 1740; Sonate Nr. 5: 09.05.1737, 19.09.1738, 12.03.1739, 27.08.1739, 09.03.1740; Sonate Nr. 6: 23.05.1737, 21. 12. 1737, 31.07.1738, 29.06.1739, 22.03.1740, 13. 12. 1740. Bei den meisten Tagen handelt es sich, wie von Riedel postuliert, um Donnerstage oder Sonntage. Da die Aufführungsvermerke mit Bleistift notiert wurden, sind sie heute teilweise nur noch schwach zu erkennen.

[20] Riedels Tabelle (*Kirchenmusik*, 218) wäre entsprechend zu ergänzen.

[21] In Fux' Eingaben finden sich bereits seit den 1720er Jahren vermehrt Entschuldigungen für seine „Unbösslichkeit" (Unpässlichkeit) und seinen damit einhergehenden Ausfällen, wie etwa Abwesenheiten bei den Hofgottesdiensten.

dominantischer Funktion verwendet werden (T. 5/7). Für diese vier genannten Sonaten trifft ferner zu, dass deren langsame Teile stets halbschlüssig enden: Die Rückkehr zu Stufe I erfolgt unmittelbar mit dem Beginn des einfallenden schnellen Satzes (T. 9/10).

Beispiel 1: Salviati, Sonate Nr. 1, Largo – Allegro (Satzbeginn), Takte 1–13



Die langsamen Teile der beiden übrigen Sonaten Nr. 3 und Nr. 6 enden dagegen ganzschlüssig, wobei allerdings eine dezidierte Unterbrechung zwischen den Sätzen auch hier gezielt vereitelt wird durch tonikale Akkordbrechungen in den Instrumentalbässen (Bsp. 2, T. 9). Überhaupt funktionieren die Einleitungsteile dieser beiden Sonaten grundsätzlich anders: über Tutti-Einsätze eines prägnanten motivisch-rhythmischen Bausteins auf dem Fundament eines durchlaufenden Basses. Die Vortragsbezeichnung dazu lautet jeweils „Grave“.

Beispiel 2: Salviati, Sonate Nr. 3, Grave assai (Ende) – Allegro assai (Beginn), Takte 8–14



Was die Gestaltung der schnellen Sätze betrifft, so ist es bei Salviati in der Fugenexposition stets die oberste Stimme (Violine 1), die zunächst das Thema präsentiert. Danach folgen die weiteren Stimmeinsätze stereotyp in der strikten Reihenfolge von oben nach unten. In den Sonaten 1 und 6 verwendet Salviati Themen mit stufenweise fortschreitender Melodik, die sich auf traditionellerem Boden bewegen (vgl. Bsp. 1). Häufiger kommen dagegen Themen mit harmoniebetonten Intervallsprüngen vor (Sonaten 2–4), wobei sich die in Sonate 3 benutzte, mit Achtelpausen ungewöhnlich durchsetzte Themengestalt merklich von den oft vokal gedachten „soggetti“ Fuxscher Sonaten unterscheidet (vgl. Bsp. 2).

Die von Salviati gewählte Themenlänge ist angesichts der geringen Dauer der schnellen Sätze beachtlich. Sie bewegt sich zwischen 1,5 Takten (im singulären 12-Achtel-Takt) und 3 Takten (im Allabreve). Dadurch ergibt sich ein offenbar gewollt hoher Anteil von Durchführungsarbeit im Verhältnis zu den Zwischenspielen und gewissermaßen eine Dauerpräsenz thematischen Materials.

Wie häufig in den Trio- und Quartettsonaten von Fux (und womöglich als ein Markenzeichen der kaiserlichen Hofkapelle), stehen auch bei Salviati Fugenthemen unmittelbar von Beginn an entweder in Zusammenhang mit hybriden, kadenzorientierten Bassgängen (Sonate 1; vgl. Bsp. 1) oder wer-

den sogleich mit festen Kontrapunkten verbunden (Sonaten 3, 4, 6). In den Sonaten 3 und 6 verfestigt sich dieses Vorgehen gar zur Permutationsfuge, bei der nicht nur das Thema, sondern eben auch alle Kontrapunkte den Satz hindurch beibehalten und doppelt bzw. dreifach miteinander vertauscht werden.

Beispiel 3: Salviati, Sonate Nr. 2, Allegro (Satzbeginn), Takte 10–15



Wenn ein Fugenthema einmal solistisch dargeboten wird – etwa das außergewöhnlich giguenartige, sich zur Dominante wendende der zweiten Sonate (Bsp. 3) –, so stellt dies nur scheinbar eine Ausnahme dar. Denn am Beginn der letzten Durchführung erscheint auch dieses Thema mit einem Begleitsatz versehen (Bsp. 4).

Beispiel 4: Salviati, Sonate Nr. 2, Allegro (Beginn der letzten Durchführung), Takte 39–41



In der Anwendung von kontrapunktischen Techniken, denen ein Thema unterworfen werden könnte, verfährt Salviati in jeder Hinsicht zurückhaltend. Die Engführung eines unveränderten Themas kommt explizit nur in der dritten Sonate (T. 35ff., ohne Notenbsp.) bzw. ansatzweise in Sonate 1 (T. 28ff., ohne Notenbsp.) vor. Die für die Engführungen gewählten Verfahren bewegen sich indes nicht im Bereich hervorgekehrt gelehrter Kontrapunktik. Es handelt sich um eher konventionelle, quasi-kanonische Engführungen im Einklang und Halbtaktabstand bzw. in der Unteroktave und im Ganztaktabstand.

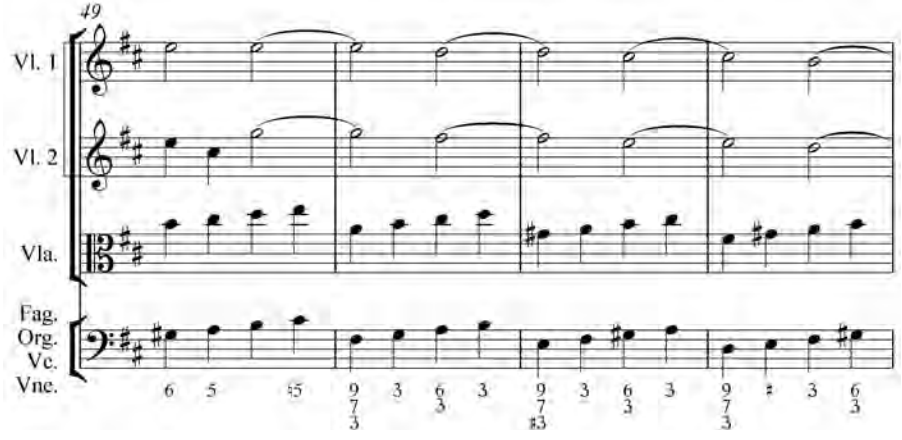
Auch von Möglichkeiten, die Themengestalt zu verändern, sieht Salviati ab; sie bleibt gänzlich unangetastet. Bei dieser Entscheidung können sowohl die Knappheit der Gesamtanlage wie auch bewusst wirkungsästhetische Absichten eine Rolle gespielt haben. Salviati verzichtet jedenfalls sowohl auf vollständige Vergrößerungen oder Verkleinerungen von Themen wie auch auf deren Umkehrung oder Spiegelung – also auf ausführliche Arbeit im Horizontalen wie im Vertikalen. Hier zeigt sich eine deutliche Grenze zu den mit kontrapunktischem Raffinement behandelten Themen in Gradualsonaten von Fux.

Ein ganz entscheidendes Moment bei Salviati liegt in der Arbeit mit abgespaltenen Teilmotiven aus dem Thema, wie u. a. in der sechsten Sonate zu sehen ist: Die aufsteigende Achtellinie des Themas etwa (Bsp. 5, T. 15) erscheint am Ende der Komposition gewissermaßen augmentiert (Bsp. 6, vgl. T. 49ff. in Viola und Bass), wenn auch eingebettet in eine 9–7-Vorhaltskette.

Beispiel 5: Salviati, Sonate Nr. 6, Allegro (Satzbeginn), Takte 14–19



Beispiel 6: Salviati, Sonate Nr. 6, Allegro (Satzende), Takte 49–52



Gleichartige Vorgänge finden sich in Sonate 3 sogar satzübergreifend, wenn in den Zwischenspielen der Fuge (T. 30–34a und 41–45; ohne Notenbsp.) an das thematische Material der langsamen Einleitung erinnert wird (Bass T. 4ff.; ohne Notenbsp.). Mit der Schaffung einer Substanzgemeinschaft liegt Salviati bereits im Trend zur thematischen Durchdringung von Kompositionen, wie sie im weiteren Verlauf des 18. Jahrhunderts zentral werden wird. Die Tatsache, dass Salviati besonders auch in den Zwischenspielen bevorzugt Teilmotive der Themen heranzieht, scheint deshalb bemerkenswert, weil damit für den Hörer die Wechsel zwischen gebundener Arbeit und freiem Spiel unkenntlicher werden. Kontrapunktische Kunstgriffe erscheinen zurückgenommen zugunsten einer bruchlosen Eingängigkeit der

Komposition. Es stellt sich dann der Eindruck eines plausiblen, themen- und motivgesättigten „Durchrauschens“ des Stücks ein.

Unterschiede zu den Fuxschen Werken werden besonders in der jeweils letzten Durchführung eines Fugensatzes greifbar. Die bei Fux am Ende seiner Fugensätze (als Relikt der „paenultima“) noch obligatorische und oft vieltaktige Orgelpunktkonstruktion auf der V. Stufe gibt es bei Salviati in dieser Form nicht mehr. An die Stelle solcher Orgelpunkte, die auf das Ende der Komposition vorbereiten, treten Sequenzen- oder prolongierte Vorhaltsketten. Gerne kommen trugschlüssig gewendete oder weiter ausgebaute Kadenzgänge vor, die auf dem schon in den Einleitungsteilen bevorzugten verminderten Septakkorden wirkungsvoll zum Stehen kommen können, bevor die endgültige Rückkehr zur I. Stufe vollzogen wird.

Eine Ausnahme vom Regelfall der formalen Anlage stellt bei Salviati die fünfte Sonate dar, deren Allegro-Satz nicht als Fuge angelegt wurde, sondern eine ins Konzertante gehende Faktur mit dominierender erster Violine aufweist (Bsp. 7). Es ist diejenige Gradualsonate, die sich am weitesten von den stärker gearbeiteten, polyphonen Strukturen der übrigen (vgl. Bsp. 2 und 5) abhebt und mit der Salviati sich auch von Fuxens gelehrterer Setzweise zugunsten einer oberstimmenbetonten, sanglicheren „Natürlichkeit“ entfernt. Insofern wird in der fünften Sonate besonders deutlich, dass hier jemand in der Lage ist, die ihm lehrhaft vermittelte und auch über die Spielpraxis in der Hofkapelle präsente Kontrapunktik den ästhetischen Maximen seiner Zeit zumindest anzupassen bzw. auf eine ansprechende Art zu verquicken. Die sechs erhaltenen Wiener Gradualsonaten des Hofgeigers Filippo Salviati lassen an seinen handwerklichen und disponiblen Fähigkeiten jedenfalls keine grundsätzlichen Zweifel aufkommen. Die Stücke weisen durchaus ein eigenes, zeitgemäßes Gepräge auf und dürften den kompositorischen Ansprüchen ihres höfischen Funktionsfeldes standgehalten haben. Insofern zeigt sich für den Musikforscher, auch entlegene Kompositionen eines Hofmusikers nicht vorschnell oder unbegründet als „epigonal“ beiseite zu schieben. Der Blick gerade auf solche Werke und die dahinter aufscheinenden Biographien hilft, auch die vermeintlichen Heroen umfassender zu verstehen und unsere Vorstellung vom musikalischen Geschehen am Wiener Hof und im Gattungsbereich der Gradualsonate zu bereichern und zugleich zu differenzieren.

Beispiel 7: Salviati, Sonate 5, Allegro (Satzbeginn), Takte 12–18



Filippo Salviati mag auch ein geeignetes Beispiel dafür sein, wie Fux sich wohl einen solide ausgebildeten und fähigen Hofmusiker, eben den idealen Mitarbeiter in der von ihm verantworteten Kapelle, vorstellte. War er von den erforderlichen Begabungen eines Musikers oder Anwärters überzeugt, setzte er sich nach besten Kräften für großzügige Unterstützung von Seiten des Hofes ein. Es ist dieses beständige und weitsichtige Engagement des Hofkapellmeisters auch auf der mittleren Personalebene – und nicht nur für die instrumentalen Virtuosen und Solisten –, das ihn einmal mehr als klugen und vorausdenkenden Organisator der kaiserlichen Hofkapelle auszeichnet. Auch im Fall Salviati hat Fux über seine frühzeitige Förderung dafür gesorgt, dass die Kapelle, selbst nach Erlahmen seiner eigenen Schaffenskraft, relativ reibungslos weiterfunktionierte.

Janet K. Page

Music 'at the Holy Sepulchre' in Viennese Female Convents in the Early Eighteenth Century

Holy Week in early eighteenth-century Vienna was packed with devotional activities. For the imperial family and the court, there were visits to churches, monasteries, convents, and services of many kinds. On Tuesday, the emperor made a pilgrimage on foot along the famous *Kreuzweg* from Vienna to the village of Hernals to visit the *Calvarienberg* there. On Thursday, there was a ceremony imitating the last supper, at which the Emperor and Empress washed the feet of twelve poor old men and twelve poor old women, respectively, served them a meal, and gave them gifts. On Friday, members of the imperial family 'visited on foot the holy sepulchres in various churches of this city'. That evening, 'a devotional musical presentation on the death of Jesus Christ our saviour' was performed 'in the imperial chapel at the palace, at the lovely model of the holy sepulchre erected there'. On Saturday, the Emperor and Empress likewise made the rounds of the city churches, visiting the sepulchres there.[1] How many churches were visited in the early eighteenth century is not reported, but earlier the Emperor had visited many, and heard musical performances in several of them: the English traveller John Burbury reported that in 1664 Emperor Leopold I 'visited afoot the Churches and Sepulchres, in number thirty-seven, at three of which the Passion of our Saviour was exhibited in Musick'.[2] In 1674 the Emperor visited twenty-nine churches, including all the female convents except

[1] This description is derived from accounts in the *Corriere Ordinario*, 1708–1710. The quotations are taken from the account for 1708 (7 April): [Friday 6 April] the Dowager Empress, together with her daughters, 'doppo mezzo dì andò à piedi colla sua Corte à visitar i Sacri Sepolcri in diverse Chiese di questa Città […] e la sera si fece nella Cesarea Cappella à Palazzo nel vago Sepolcro colà eretto, una divota Rappresentazione in Musica della Morte di Giesù Christo nostro Redentore.' Accounts for other years are very similar. Further details of these ceremonies and others appear in Johann Baptist Schönwetter, *Wienerisches Andachtsbüchl oder Fest-Calender vor das Jahr 1715* (Vienna, 1715), 37–43, and other years.

[2] John Burbury, *A Relation of a Journey of the Right Honourable My Lord Henry Howard, From London to Vienna and thence to Constantinople* (London, 1671), 28.

the recently established St Ursula, whose church was not completed until 1675.[3]

The week was equally full for those outside the court. Sepulchres were erected in many churches, and there were devotional activities for ordinary folk, similar to the ones the court attended, all over the city. Thousands joined the Emperor's pilgrimage on Tuesday or made their own. Some of these were figural, with participants acting out the passion story or embellishing it: a procession from Vienna to Hernals on 22 March 1698 (the day before Palm Sunday) included '16. Christ with the cross. 17. Simon the Cyrene. 18. Weeping Jews with wives and their children'.[4] This practice continued into the early eighteenth century: a figural procession on this day was reported in the *Wiennerisches Diarium* of 3 April 1705. On Thursday, Friday, and Saturday evenings, candles were lit and passion hymns were sung 'at the holy cross next to the holy stairway'[5] (in the Minoritenkirche, described by Friedrich Nicolai in 1781: 'in the church of this monastery there is a holy stairway, which no one's feet may touch, but which all must climb on their knees'[6]). There were popular versions of the imperial foot-washing ceremony, including one at St Stephen's with the mayor of the city presiding;[7] re-enactments of the passion in other churches; passion plays with music performed by wandering troupes;[8] and processions through the streets by members of the brotherhoods, dragging crosses and heavy chains and scourging themselves.[9] A *Trauer-Gesang* in three parts was performed 'at the glorious sepulchre' in the Capuchin church on Good Friday beginning at seven a.m., 'before, in the

---

[3] Vienna, Österreichisches Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Ältere Zeremonial-Akten, Karton 9, B, fos. 1^{r}–^{v}. On the Ursuline church, see *Zwei Jahrhunderte des Ursulinerklosters in Wien, 1660–1860* (Vienna, 1869), 19–20.

[4] Procession to Hernals, 22 March 1698, described in the *Neu-ankommender Currier Aus Wien/Hungarn/Pohlen/und Reich*, 26 March 1698: '16. Christus mit dem Creutz. 17. Simon Cyrenus. 18. Weinende Juden mit Weiber und mit ihren Kindern'.

[5] Schönwetter, *Wienerisches Andachtsbüchl*, 41.

[6] Friedrich Nicolai, *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz, im Jahre 1781* (Berlin, 1783–84), ii. 611: 'ist in der Kirche dieses Klosters eine Heilige Stiege, die niemand mit Füßen betreten darf, sondern mit den Knieen hinaufrutschen muß.'

[7] Schönwetter, *Wienerisches Andachtsbüchl*, 40.

[8] Alexander von Weilen, 'Älteste Spuren theatralischer Bethätigung: Das kirchliche und bürgerliche Schauspiel', in *Die Theater Wiens* (Vienna, 1899), i. 3–5.

[9] Geraldine M. Rohling, 'Exequial and Votive Practices of the Viennese Bruderschaften: A Study of Music and Liturgical Piety' (Ph.D. diss., Catholic Univ. of America, 1996), 128–130.

middle of, and after the passion sermon';[10] the performers were apparently court musicians, and the practice continued at least through 1715.[11] On the same day, in a tradition that dated back to the 1530s or earlier and continued until about 1718, a passion play was performed at St Stephen's.[12] The version known in the late seventeenth century, in the text provided by the Viennese cleric Johannes Matthias Testarello della Massa in 1685, began in the morning with the story of the crucifixion and continued in the afternoon with the burial and the reactions of Jesus' mother and followers at the sepulchre,[13] the people of the city participating as mourners.[14] In the evening, members of the brotherhoods were to be seen 'at the various holy sepulchres with torches and staves singing the Miserere'.[15]

Music was presented 'at the holy sepulchre' at other locations in Vienna besides the court chapels, and elsewhere in the Habsburg empire as well—for example, in Bohemia and Moravia. One such work by Georg Reutter Sr was first presented in Vienna (probably at the Jesuit College), then in 1713 in

---

[10] For example, *soLatIosa aMorIs pVgna LIbrI Vitae apoCaLYptICI In VIrentI saL VtIferae CrVCIs LIgno eXposItI. Das ist: Deß an dem Baum deß heylbringenden Creutzes eröffneten Apocalyptischen Buch deß Lebens CHRISTI JESU Trost-voller Liebes-Kampff. Welcher nebst andern zweyen Kämpffen in einem Trauer-Gesang der für CHRISTO streittenden Kirchen vorgestellet. Bey dem glorwürdigen Grabe CHRISTI, In der Kirchen Deren Wohl-Ehrwürdigen PP. Capucinern auff dem Neuenmarck am Heil. Charfreytag früh umb 7. Uhr vor / in / und nach der Passion-Predig in einem Sing-Spiel entworffen. Anno* QVo LIber Iste Vitae apoCaLYptICVS ab VnIVersa CathoLICa Ecclesia pIè In gLorIoso reCLVDebatVr sepVLChro (Vienna: Leopold Voigt, 1700 [date from chronogram]) (Vienna, Wienbibliothek im Rathaus [Wb], Drucksammlung).

[11] Schönwetter, *Wienerisches Andachtsbüchl*, 41.

[12] Franz Hadamowsky, 'Mittelalterliches geistliches Spiel in Wien 1499–1718: Eine Dokumentation aus dem wichtigsten Quellen', Quellen zur Theatergeschichte, iii, *Jahrbuch der Wiener Gesellschaft für Theaterforschung*, 23 (1981), 16–17, 98, and Hadamowsky, *Wien, Theatergeschichte: Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs* (Vienna, 1988), 57–60.

[13] Johannes Matthias Testarello della Massa, 'Historia ecclesiastica urbia Viennensis a conversione ad fidem christianum usque ad annum 1685', Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Handschriftensammlung, Codex Vindobonensis Palatinus 8227, 380–451. Hadamowsky 'Mittelalterliches geistliches Spiel in Wien', 87–111, is a transcription of Testarello della Massa's version of the play.

[14] Schönwetter, *Wienerisches Andachtsbüchl*, 40.

[15] Ibid., 42: 'Sonsten werden Heute Bruderschafter in ihren Habiten gesehen, welche des Abends mit Fackeln, Stäben und Musicalischer Singung des Psalmen Miserere, bey denen Heil. Gräbern sich einfinden.'

Prague.[16] Emperor Leopold I visited the Jesuit College in Vienna every year on Good Friday, where 'the Jesuit Fathers put on a sorrowful play concerning the passion of Christ in the college at the sepulchre'.[17] Burbury mentions that the Emperor attended such a play on Good Friday in 1664,[18] and manuscript libretti dating from 1643 to 1697 survive for productions at the holy sepulchre there.[19]

CONVENT *SEPOLCRO* PERFORMANCES AROUND 1700

In the late seventeenth century and the early eighteenth, the visits of members of the imperial family to churches, monasteries, and especially female convents on the Friday and Saturday of Holy Week sometimes included musical performances—*sepolcri*, passion oratorios, or cantata-like pieces. Such performances continued even after imperial interest had died away. Table 1 provides an overview of known performances 'at the holy sepulchre' in Viennese female convents.

---

[16] *DoLorIset pIetatIs speCVLVM IesVs In CrVCe DeMorIens BonIs & peCCator IbVs à Deo proposItVm. Oder, Christus JEsus am Creütz ein Spiegel der Schmertzen, und Göttlicher Erbarmnussen den Butten zur Begen-Lieb, den Sündern aber zur Warnung und Buß, auf dem Berg Calvari außgestellet. Vorhero in Wienn: Jetzt aber in der kleinern Stadt Prag, bey anmüttiger Vorstellung deß im heiligen Grab ruhenden Heylands, In der Kirchen S. Nicolai, der Wohl-Ehrwürdigen PP. Soc. JESU, am H. Charfreytag Nachmittag um 12. Uhr, von der Edlen Music beflissenen Liebhabern in einem traurigen Gesang entworffen. In die Musik gesetzt von Herrn Georg Reutter, der Käyserl. und Königl. Majestät Organisten, in der Kirchen Unser Lieben Frauen bey S. Stephan Capellae Magister. Alt-Stadt Prag, gedruckt bey Barbara Francisca Bergerin* [1713; date from chronogram] (text: A-Wn, Musiksammlung).

[17] Hadamowsky, 'Barocktheater am Wiener Kaiserhof: Mit einem Spielplan (1625–1740)', *Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung 1951/52* (1955), 7–117, at 59, quoting from the *Frankfurter Relationen*, 15 April 1661: 'die Herren Patres Soc. Jesu im Collegio bey dem Grab eine traurige Comödie vom Leiden Christi halten lassen.'

[18] Burbury, *Relation of a Journey*, 28.

[19] Kurt Adel, 'Handschriften von Jesuitendramen in der Österreichischen National-Bibliothek in Wien', *Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung*, 12 (1960), 83–112, nos. 77, 104, and 228.

Table 1. *Known performances at the holy sepulchre in Viennese female convents, 1695–1740*

Title	*Composer*	*Librettist*	*Performance*
Giesu crocifisso (lib: I-Vmn)	Carlo Agostino Badia	A. Catelani	St Ursula, 2 Apr 1695 (Sat)
La morte del Redentore (lib: I-Mb)	Badia	Petronilla de Massimi	St Ursula, 21 Apr 1696 (Sat)
Il pianto di Maria Vergine, e di S. Maria Maddalena al S. Sepolcro raddolcito della Consolatione (lib: A-Wn, I-Vnm)	Badia	Giuseppe Spedazzi	St Ursula, 6 Apr 1697 (Sat)
L'invenzione della Croce (lib: A-Wn, I-Vnm)	Badia	Petronilla de Massimi	St Ursula, 6 Apr 1697 (Sat)
La sepoltura di Christo (lib: A-Wn; sc: A-Wn Mus. Hs. 16891)	Badia	R. N. Batticasa	St Ursula, 29 Mar 1698 (Sat)
La depositione della Croce, e sepoltura di Giesù (lib: I-Vnm, I-Mb)	Badia	Unknown	St Ursula, 18 Apr 1699 (Sat)
Giesu nel Pretorio, osia l'Innocenza giudicata della Malizia (lib: A-Wn, I-Vnm)	Badia	Frigimelica Roberti	St Ursula, 10 Apr 1700 (Sat)
Cantata Sacra (sc: A-Wn Mus. Hs. 18698)	Unknown	Unknown	St Ursula, *c.*1700 (Sat)
L'empiatà trionfante nella morte di Giesu Cristo (lib: I-Vnm, SI-Lf)	Badia	Unknown	St Ursula, 26 Mar 1701 (Sat)
La resurezione di Giesu Cristo (lib: A-Wn, I-Mb)	Badia	Unknown	St Ursula, 15 Apr 1702 (Sat)
Trattenimento devoto (lib: I-Vnm)	Badia	Unknown	St Ursula, 1703 Exact date unknown: Holy Week?

Title	*Composer*	*Librettist*	*Performance*
Suspiria animae amantis […] *Das ist Herzliche Begierd der Braut* (lib: Wb)	Franz Anton Gruner	Johann Baptist Hilverding	Königin-kloster, 18 Apr 1710 (Fri)
'Eine kleine music' at the Hl. Grab	Unknown	Unknown	St Ursula, 19 Apr 1710 (Sat)
Schmertzliche Beweinung 1730 lib notes previous performance	Georg Reutter Sr	Unknown	St Agnes, 172? (Fri)
Mater dolorum (lib: Wb; parts: A-Kr F 27, 5)	Georg Reutter Jr	Heinrich Rademin	St Agnes, 1729 (Fri)
Der von der eytlen Welt-Lust […] (lib: A-Wn)	Johann Georg Reinhardt	Unknown	St Ursula, 1729 (Sat)
Schmertzliche Beweinung (lib: Wb)	Reutter Sr	Unknown	St Agnes, 1730 (Fri)
Der Durch des Liebes Brand-Opfer […] (lib: A-Wn)	Reutter (Jr?)	Unknown	St Jakob, 173? (Sat)
Die bey den Grab Jesu Christi […] (lib: Wb)	Alexander Ender	Unknown	St Ursula, 1731 (Sat)
Sicherer Zufluchts-Orth des Sündes […] (lib: Wb)	Ender	Unknown	St Ursula, 1733 (Sat)
Christus Jesus der vor seine Schaaf gestorben und im Grab liegende Gute Hirt (lib: Wb)	Ender	Unknown	St Ursula, 1734 (Sat)
Die Beschuldigte Unschuld (lib: Wb)	Reutter (Jr?)	Andreas Weidner	St Jakob, 1733 or later (Fri)
Die hitzige Liebe des sterbenden Christi (lib: Wb)	Georg Christoph Wagenseil	Unknown	St Jakob, 1739 or 1740? (Fri or Sat)

There was no fixed pattern to the imperial visits, nor to the performances, although early on, visits to the Ursuline convent seem to have usually taken place on Saturday. For the year 1697, two libretti for Saturday performances in the Ursuline convent church are preserved. Carlo Agostino Badia's *L'invenzione della croce*, with a libretto by Petronilla de Massimi, was performed 'at the holy sepulchre'; it is dedicated to Badia's patroness,

Eleonora [Maria], Queen of Poland and Duchess of Lorraine, the twice-widowed half-sister of Emperor Leopold, and dated 6 April, the Saturday.[20] While *L'invenzione della croce* is in two parts, Badia's *Il pianto di Maria Vergine, e di S. Maria Maddalena*, with a libretto by Giuseppe Spedazzi, is very short, with only 85 lines, including three arias and a final trio, and has only three characters. According to the title page, it was 'performed on Holy Saturday by the Madri Orsoline on the occasion of the visit to the holy sepulchre by his Majesty Joseph, King of the Romans', the nineteen-year-old future Emperor Joseph I.[21] The *Corriere Ordinario* reported only that Joseph and his entourage 'visited on foot the sepulchres in the churches of the city' during the morning of Holy Saturday, but noted that the family, including Eleonora Maria, met at the Augustinian church for Mass. Eleonora Maria and her party apparently toured the churches on their own schedule and arrived at the Ursuline convent at a different time,[22] perhaps in the afternoon. A report from 1712 in the chronicle of the Ursuline convent suggests that a single presentation was more usual, but that sometimes, depending on the imperial schedule, there might be no performance at the sepulchre at all: 'Holy Saturday: his majesty the Emperor visited our holy sepulchre, and, as Vespers was sung in the choir loft, we were not able to perform our usual music at the sepulchre'.[23]

---

[20] *L'Invenzione della Croce. Oratorio di Petronilla de Massimi Marchesa d'Ortona, e Careto. Cantato dalle RR. Madri Orsoline di Vienna al S. Sepolcro, e dalle Medesime consecrato alla Sacra, e Real Maestà di Eleonora Regina di Polonia, Duchessa di Lorena &c. Posto in Musica dal Sig. Carlo Agostino Badia Compositore trattenuto per l'Augustissima Cappella di S. M. C.* (Vienna, 1697) (A-Wn, Musiksammlung). The preface is dated 6 April 1697.

[21] *Il Pianto di Maria Vergine, e di Santa Maria Maddalena al S. Sepolco Raddolcito dalla Consolatione. Rappresentato il Sabbato Santo dalle R.R. Madri Orsoline in occasione della Visita fatta al S. Sepolcro, dalla Maestà del Rè de Romani Giuseppe. Posto in Musica dal Sig. Carlo Agostino Badia Compositore trattenuto per l'Augustissima Cappella di S. M. C.* (Vienna, 1697) (A-Wn, Theatersammlung).

[22] *Corriere Ordinario*, 10 April 1697: 'Sabatto mattina la Maestà del Rè de'i Romani, e'l Seren. Arciduca Carlo, accompagnati da Monsig. Nunzio Apostolico, Sig. Ambasciatori, e molti Cavallieri, e Nobiltà, andarono à visitar à piedi li SS. Sepolcri nelle Chiese di questa Città; & intervennero poi colle Maestà Cesaree, e Regina di Polonia alla solenne Messa nella sudetta Chiesa Aulica.'

[23] Hauschronik 2, Wiener Ursulinen, 230: [March 1712] 'charsamstag […] Ihr Mayl: der keyser haben das grab bey uns besucht da wür auf dem Chor die Vesper gesungen und also nicht die gewohnliche Music bey dem Grab machen khönen.'

In 1710 the *Wiennerisches Diarium* reported that on Good Friday the Dowager Empress Eleonora Magdalena, the young Habsburg offspring, and the Duchess of Lorraine heard morning services, dined, and heard afternoon services at the Königinkloster—a high-status convent located across the square from the Augustinian church—before visiting other churches.[24] On that day a German oratorio, *Suspira animae amantis*, was performed at this convent at one o'clock in the afternoon.[25] The music was composed by Franz Anton Gruner, a chaplain and *musico* in the Dowager Empress's chapel;[26] thus the event would seem to have been planned by the Empress's people (as one might say), perhaps in honour of the Duchess, whose husband was cousin to Emperor Joseph. The librettist was Johann Baptist Hilverding, and this was not the only time that someone associated with popular theatre contributed to a convent *sepolcro* production. The instrumentalists were likely imperial musicians, as the nuns of this convent usually called on musicians from the court or St Stephen's for special music. During their rounds of the churches on the following day, the Emperor and Empress also heard a musical performance, this time at the Ursuline convent: according to the convent chronicle, 'at 12:30 their majesties the Emperor and Empress came to our sepulchre, where we gave a little musical performance'.[27]

---

[24] *Wiennerisches Diarium*, 19 April 1710: 'Freytag, den 18. April […] Ingleichem haben Ihro Majest. die Verwittibte Kayserin, nebst Dero Durchleuchtigsten Jungen Herrschaft, und denen Durchleuchtigsten Hertzogin von Lothringen, wie auch Dero Hofstaat, in schon gedachtem [Königlicher] Stifft der Predig Dero Hof-Predigers, und übrigem Gottes-Dienst Vor- und Nachmittags abgewartet, nicht weniger viele Kirchen und Kapellen der Stadt zu Fuß besuchet.'

[25] *Suspira animae amantis* […] *Oratorium, Das ist Hertzliche Begierd Der Braut oder der Christlichen Kirchen, In dem Hohen Lied Salamonis zu ihren Bräutigam / oder ihren über Todt und Welt triumphirenden Heyland, Welches bey dem Gnadenreichen Grab Christi In der Kirchen der Wohl-Ehrwürdigen Jungfrauen deß Königl. Stiffts bey St. Maria der Engeln St. Clarae Ordens In Wienn am Heiligen charfreytag Nachmittag umb 1. Uhr gesungener dargestellet wird. Componirt von Herrn Johann Baptista Hilverding. In die Musik gesetzt Von Reverendo Domino Francisco Antonio Gruner, Presbyt. und Ihro Majestät der Verwittibten Römischen Kaiserin Hof-Capell-Musico* (Vienna, 1710) (Wb, Drucksammlung).

[26] Gruner was described as a 'musico' in 1710, and listed in the *Hof Schematismus* as Hof-Capellan 1726–1740 and as Ober-Hof-Capellan 1746–1750 (some years are missing from the series): *Kaiserlicher und Königlicher, Wie auch Erz-Herzoglicher Und Dero Residenz-Stadt Wien, Staats- und Stands Calendar, Auf das Jahr 1726 Mit einem Schematismus geziert* (Vienna, 1726; other volumes have the same or a similar title).

[27] Hauschronik 2, 195: [1710] 'umb halber 1 uhr sein ihr Mayl: d keyser und Keyserin zu unser grab khomen, alwo wür Ein kleine Music gehalten.'

The latter work probably resembled the anonymous, undated ‘Cantata Sacra’ performed in the Ursuline church on Holy Saturday ‘at the arrival of his Imperial Majesty on his visit to the Most Holy Sepulchre’.[28] The cantata, scored for two violins, soprano voice, cembalo, *viola*, and *fagotto*, appears to date from the late years of the seventeenth century or perhaps the early years of the eighteenth. The use of harpsichord rather than organ suggests performance away from the choir loft, where the main organ was located. The *viola* was probably *da gamba*, as that instrument was favoured in this convent into the mid-eighteenth century, and the part descends to E, too low for a *viola da braccio*. Violoncello is also a possibility (terminology was somewhat fluid), but that instrument is named as such in scores from this convent around this time. The work consists of three arias, the second and third introduced by short recitatives. The second, a continuo aria ‘con viola [e] fagotto’ with a chaconne-like flavour, is followed by a sinfonia, which is musically related to the aria. The sinfonia and the third aria begin with the imitation characteristic of Badia, who composed many works for the Ursuline convent from the mid–1690s into the second decade of the eighteenth century, but the arias are in the form typical of the later seventeenth century, ‘AB’, then a return to an altered version of ‘A’, rather than the full *da capo* form more common in the early eighteenth century. The text is what one might expect: a contemplation on the sorrow and the meaning of the crucifixion, mentioning the sepulchre, and including typical images such as ‘un mar di pianto’, resembling texts sung by the grieving Mary in many other such works.

The third aria, ‘Liquefatevi ò mie pupille’, shows considerable compositional skill in its imitative texture, treatment of the minor mode, text painting, and overall construction (ex. 1). The little motive heard in imitation at the beginning—suggesting the constantly falling tears—permeates the music, occasionally being varied or drawn out into a longer line. By the end, the vocal line has become busier and more florid. The final phrase brings both voice and violin to their highest pitches, the soprano reaching hers through a dramatic, chromatically inflected rising line. Here the violins play continuously, creating the fullest sound of the aria (and of the entire cantata) and bringing the aria, and the cantata as a whole, to a musically satisfying conclusion.

---

[28] *Per il Sabbato Santo Riposando l’Hostia Sacrosanta entro il Core di Giesù nella Chiesa delle R.R. M.M. Orsoline di Vienna. All’arrivo di S. M. Cés.ª nella visita del S.º Sepolcro. Cantata Sacra* (A-Wn, Musiksammlung, Mus. Hs. 18698).

The music has a repetitive, contemplative quality, reminiscent of another sepulchral work performed at this convent, Badia's *La Sepoltura di Christo* (1698). The young Badia is a strong candidate for composer of this work, but it is certainly possible that there was a capable composer or composers among the nuns at St Ursula, possibly trained by Badia himself. Whoever it was had a gift for creating dramatic effect with limited means—a talent highly useful in writing convent music. A performance would take around twelve or fifteen minutes, just about the right length of time for a brief imperial visit.

Example 1. *Cantata Sacra*, 'Liquefatevi ò mie pupille', A-Wn Mus. Hs. 18698, 14–20; (a) bars 1–9; (b) bars 30–37

(a)



(b)


30
Violin 1
Violin 2
Cantus
Cembalo
sù l'e-stin-to Re-den-tor. Si ca-
33
de-te à mil-le, à mil-le. si ca-de-te à mi-le, à mil-le sù l'e-
35
stin-to. sù l'e-stin-to. sù l'e-stin-to Re-den-tor.
7 6
5 3

One convent passion piece looks as if it might have been acted out: *La Resurezione di Giesu Christo*, composed by Badia for the Ursuline convent and dated 1702.[29] (The author of the libretto is not named.) Unlike the traditional court *sepolcro*, *La Resurezione* is in two parts. There are directions in the printed libretto for the entry and exit of characters and descriptions of some limited action:

Un soldato di Guardia Dinanzi il Santo Sepolcro	A soldier of the guard in front of the holy sepulchre
Sopragionge Gioseffo di Arimatia	Joseph of Arimathea arrives
Esce un Decurione	An officer comes out
Dalla Città vengono verso L'Orto Maria Maddalena, Maria Cleofè, e Maria Salomè con gli Aromati	From the city toward this place come Maria Maddalena, Maria Cleofè, and Maria Salomè with spices
Osservano il Monte Calvario vicino	They look toward Mount Calvary nearby
Vanno al Monte Calvario	They go to Mount Calvary
Comparisce l'Angelo	The angel appears
Cadono tramortiti, ò fuggono	[The soldiers] fall down stunned or flee
Tornano le trè Marie vicine al Sepolcro	The three Marys arrive at the sepulchre
Si rancontrano con Gioseffo d'Arimatia	They meet Joseph of Arimathea

There is also a suggestion of some scenery—perhaps a painted backdrop like those customary for performances in the imperial chapel—in a direction for the three Marys to 'look toward Mount Calvary nearby'. While it is possible that these directions were meant for the imagination only, the work's division into clear scenes, two in each part, demarcated by the arrival and departure of characters, further hints at a dramatic presentation.

Another feature suggesting dramatic performance is the appearance in the opening scene of a character reminiscent of the *commedia dell'arte*: the soldier on guard in front of the sepulchre, clearly an ancestor of Mozart and Da Ponte's Leporello. Like Leporello, he (or rather she) begins the scene with an aria of complaint:

---

[29] *La Resurezione di Giesu Christo. Oratorio Da Cantarsi Dalle RR. MM. Orsoline Nella Sera del Sabbato Santo al Santo Sepolcro. Posto in Musica dal Sig. Carlo Agostino Badia, Virtuoso di Camera di S.M.C.* (Vienna, 1702) (libretto: A-Wn, Musiksammlung).

Vita troppo miserabile	A very miserable life
E la vita militar. […]	Is the military life. […]
E una morte vegetabile,	It is the death of a vegetable,
E un continuo agonizar.	And an agonizing continuation.

He continues his grousing in recitative:

Guerra, o pace, che sia, le angoscie io provo.	War or peace, these are the agonies I go through.
Quegli stessi Elementi,	Those same elements,
Che altrui propensi danno esche vitali,	That bring life to others,
A mè sono mortali;	Are mortal to me:
Poiche la nuda Terra il Ciel piovoso,	Thus the falling rain on the bare earth,
L'aria gelata, ed il Pianeta ardente,	The frozen air, the sun burning,
Con rigore inclemente,	With harsh severity,
Non lasciano à miei guai tregua, ò riposo:	Leave me no peace or rest:
E pur di tante pene	And what brings so much pain
Il premio scarso, tardo, ò non mai viene:	[is] The smallness or lateness of the reward, or none at all:
Sì che d'ogno Soldato, almen gregorio,	This is what every soldier, at least an ordinary foot soldier, has to put up with,
Il soldo è sempre nome immaginario.	Pay is always just a figment of the imagination.

This soldier has a serious side too, doubting Jesus, but later becoming a believer. The complaint about pay might have been understood as a topical reference rather than merely the universal lament about the hard life of the soldier: payment of the imperial army was notoriously behindhand, and Lord Lexington, British Minister at Vienna, wrote in May 1696, for example, that 'Prince Eugene [of Savoy] went away the day before yesterday, and all he could get for the payment of the whole army, which is near two years behind hand, was an assignation for 100,000 florins upon a fund of money to be borrowed at Genoa, when they can get it'.[30] Audience members not fluent in Italian would still have been able to follow the action, as this libretto, like others for such productions, was also published in German translation.[31]

---

[30] Robert Sutton, Lord Lexington, *The Lexington Papers, or, Some Account of the Courts of London and Vienna, at the Conclusion of the Seventeenth Century: Extracted from the Official and Private Correspondence of Robert Sutton, Lord Lexington, British Minister at Vienna, 1694–98*, ed. H. Manners Sutton (London, 1851), 209.

[31] *Die Aufferstehung Jesu Christi*[,] *Oratorio*[,] *Von Denen Hoch-Erwürdigen Closter-Jung-frauen der Ursulinerinnen in Wien / Am Heiligen Oster-Abend Bey dem Heiligen*

Sadly, no music for *La Resurezione* appears to survive—it would also be very interesting to hear what Badia devised for the 'Sinfonia allusiva a terremoto' that begins the second part. The earthquake was a common feature of the convent *sepolcro*, as one might expect, providing an opportunity for vigorous music to contrast with the abundance of the slow and sad; an example will be mentioned below.

A preserved score for Badia's *La Sepoltura di Christo* matches the printed libretto closely, making it likely that this was the piece performed 'on the evening of Holy Saturday by the Madri Orsoline at the Most Holy Sepulchre' in 1698.[32] The work is scored for three sopranos, an alto, and a 'bass', continuo, and a variety of melodic string instruments—two violins, two *viole a braccio*, and viols. This scoring is typical of Viennese convent music, in which string instruments were favoured and viols remained in use into the middle of the eighteenth century. The dark scorings favoured in court *sepolcri* by Bertali, Draghi, Ziani, and others are evident here too, in the use of viols and *viole a braccio*. The singing of vocal parts in the bass range by women was a skill cultivated in Viennese convents and also in convents throughout Italy and in the Venetian ospedali.[33]

A prominent quality of the music of *La Sepoltura di Christo* is its repetitiveness, both on the small and on the larger scale, which makes the work last much longer than the amount of musical material actually presented. One might be tempted to attribute this to lack of musical ideas, or to Badia's having had to compose a work of a certain length in a hurry, but it may have been intentional, meant to bring a contemplative, ritualistic quality to the occasion. It may also have been an attempt to reconcile the traditional demands of the genre with new trends in musical style.

Grab[,] *Welisch gesungen mit der Music. Von Dem Herrn Carl Augustin Badia / der Römischen Kayserl. Majest. Compositorn. In das Teutsche übersetzt / Von Joseph Triller / der Römischen Kayserl. Majest. Hoff-Poeten* (Vienna, 1702) (A-Wn, Musiksammlung).

[32] Score: *La Sepoltura di Christo*, A-Wn, Musiksammlung, Mus. Hs. 16891; libretto: *La Sepoltura di Christo*[,] *Oratorio*[,] *Di Renato Navagini Batticasa*[,] *Cantato la Sera del Sabbato Santo Da le R.R. Madri Orsoline al SS. Sepolcro. Posto in Musica dal Sig. Carlo Agostino Badia*[,] *Compositore trattenuto per l'Augustissima Cappella di S.M.C.* (Vienna, 1698) (A-Wn, Theatersammlung).

[33] On Viennese practice, see Janet K. Page, 'A Lovely and Perfect Music: Maria Anna von Raschenau and Music at the Viennese Convent of St. Jakob', *Early Music*, 38/3 (2010), 403–422.

Example 2. Carlo Agostino Badia, *La Sepoltura di Christo*, A-Wn Mus. Hs. 16891, fos. 4r, 8v; (a) aria 1, ‘Lagrime uscite’, bars 1–5; (b) aria 2, ‘Sospir volate’, bars 1–5



Both parts of the work open with paired arias similar in style and affect (ex. 2). The second of each pair is almost exactly like the first in structure, and the vocal lines are almost exactly the same, with a few small variants, but the figuration of the second aria is a little more active. The two pairs are also

similar to each other in style and affect. Many other musical numbers are repeated to a second verse of text, often sung by another character, following a ritornello based on the music of the aria. The second appearance of the aria is at the same pitch as the first, a fifth higher or a fourth lower.

In *sepolcri* of the previous generation, by composers such as Draghi, Johann Heinrich Schmelzer, and Emperor Leopold I, there are many scene complexes unified by use of the same musical material. But the melodic lines are simpler there than in Badia's music, and so transposition is not usually necessary to fit the range of different voices (octave transposition does appear occasionally). In *La Sepoltura di Christo*, the transposition is made necessary by the increased virtuosity of the vocal lines, a feature of the new, late baroque Italian *da capo* aria. Most of the arias in *La Sepoltura di Christo* are set in that form, and they are repeated in their entirety, following the pattern of the earlier works. Badia's *La Sepoltura* thus seems to bridge the older and newer styles, influenced by the aesthetic of the *sepolcro*. Individual arias are also repetitive in themselves, having an insistent quality in the constant returning of melodic figures, especially in accompanimental parts.

THE CONVENT *SEPOLCRO* IN THE 1720S AND 1730S

Convent sepulchre pieces of the 1720s and 1730s draw on a variety of musical and textual traditions. These works were probably intended for ordinary folk rather than for the court: none is dedicated to a member of the imperial family or mentions imperial attendance, although Dowager Empress Amalia Wilhelmina may have sometimes been present. As well, these are in German, the language used also for the earlier popular passion presentations. With the abandonment of the St Stephen's passion play after 1718, and the court's decreasing interest in convent music from about 1715, sepulchre presentations in convent and parish churches may have taken the place of the play for the general public.

While the *sepolcro* at court had by this time come to resemble the two-part oratorio, the convent works were mostly in one part, following the earlier tradition. In the first two decades of the eighteenth century, allegorical characters disappeared in the Holy Week oratorios performed at court.[34]

---

[34] Rudolf Schnitzler, 'The Sacred Dramatic Music of Antonio Draghi' (Ph.D. diss., Univ. of North Carolina, 1971), 149–181; Schnitzler, 'From "Sepolcro" to Passion Oratorio:

The Italian oratorios performed in Viennese convents also follow this trend, turning to biblical characters after 1698. But the convent *Trauer-Gesänge* of the 1720s and '30s return to the earlier tradition—or else they never left it. Most include allegorical characters, and several consist entirely of them.

Two works from the 1730s, *Christus Jesus der vor Seine Schaaf gestorben* […] and *Bey dem Grab*, both composed for the Ursuline convent by Alexander Ender, 'an organist from Moravia', are pastoral in character; the pastoral was popular in opera, serenata, and oratorio all over Europe, and carried theological implications, through the identification of Jesus as the Good Shepherd. Each work has an echo number, set as recitative, and each also includes an 'aria pastorella'.[35] *Christus Jesus* is related to popular folk tales in having animal characters: the pious sheep, the lost sheep, and the wolf of hell; the latter role was assigned to a bass, possibly one of the convent's *Bassistinnen* (female basses), of which they had a series in the eighteenth century.[36] The decidedly popular character of the libretto is illustrated by the following dialogue:

Wolf	Ha! Ha! nun finde ich dich, Ein fett- und guten Bratten, Vor mein erhungerten Magen.	Ha! Ha! Now I've got you, A prize catch (and a juicy roast), For my hungry tummy.
Lost sheep	O wehe mir! Wer rettet mich? Wie bin ich doch in diese G'fahr geratten? Ich muß sterben, oder verzagen.	Oh, woe is me! Who will save me? However did I get into this fix? I must die, or fall into despair.
Guardian angel	Packe dich du Höllen-Wolff von hinnen […]	Clear off, you wolf of hell […]

Tradition and Innovation in the Early Eighteenth-Century Viennese Oratorio', in Gerard Gillen et al. (eds.), *Maynooth International Musicological Conference 1995: Selected Proceedings 1*, *Irish Musical Studies*, 4 (1996), 392–410, at 398–399, 405–407. See also Erika Kanduth, 'The Literary and Dramaturgical Aspects of the Viennese *Sepolcro* Oratorio, with Particular Reference to Fux', in Harry White (ed.), *Johann Joseph Fux and the Music of the Austro-Italian Baroque* (Aldershot, 1992), 153–163, and White, 'The *Sepolcro* Oratorios of Fux: An Assessment', ibid. 164–229.

[35] A much earlier German *sepolcro* performed at the court, Schmelzer's *Stärke der Lieb* (libretto: Vienna, 1677), includes an echo aria, with Der Lieb Christi echoing Maria; see Irmgard Scheitler, *Deutschsprachige Oratorienlibretti: Von den Anfängen bis 1730* (Paderborn, 2005), 249.

[36] One is mentioned in Karl Pfannhauser, 'Zu Mozarts Kirchenwerken von 1768', *Mozart-Jahrbuch 1954* (Salzburg, 1955), 150–168, at 152–154. See also Page, 'A Lovely and Perfect Music'.

One production, *Mater dolorum*, with music by Georg Reutter Jr, appears to have circulated locally and is preserved in a set of parts at Kremsmünster abbey.[37] The text of that source matches a libretto from the 1729 Viennese production at the convent of St Agnes zur Himmelpforte (where Reutter served as organist), with some small variants. This text is attributed to 'the famous Heinrich Rademin', the Hamburg-born poet who seems to have had his finger in every popular theatrical and musical pie in Vienna and elsewhere in central Europe in the early eighteenth century; his speciality was the translation and arrangement of plays and opera texts, with inserted Hanswurst characters,[38] and he also wrote oratorio texts, most notably a set of four in honour of Johann Nepomuck in the 1720s.

The work begins with an unmistakably sorrowful Sonata, the first section of which is chromatic, dissonant, and closely scored, with diminished sevenths, suspensions, falling lines, sighing figures, and repeated notes (ex. 3a). The second section is a fugue whose subject is a descending fourth, a long-standing 'emblem of lament' (ex. 3b).[39] This musical symbol was certainly known in Vienna: the lamenting aria 'Lagrime uscite' that begins Badia's *La Sepultura di Christo* is built over one such bass. Reutter's fourth is also chromatic, an idea that goes back even further among composers known in Vienna, to the 1638 *Pianto della Madonna* by Giovanni Felice Sances.[40] The chromatic fourth motif was a favourite of Reutter's older contemporary Antonio Caldara, who used it many times, often in sorrowful contexts. Examples include the *Credo à 8 voci* (Crucifixus, at the text 'et sepultus est');[41] the motet *Laboravi in gemitu meo*, at the text 'lacrymis meis';[42] the *Stabat Mater* at 'O quam tristis et afflicta' and 'ut animae donetur paradisi Gloria',

---

[37] A-Kr F 27, 5.

[38] Bärbel Rudin, 'Heinrich Rademin, Hanswursts Schattenmann: Jurist, Bühnenchef, Stückeschreiber—Versuch über eine Gründfigur des Wiener Theaters', in Brigitte Marshall (ed.), *Theater am Hof und für das Volk: Beiträge zur vergleichen Theater- und Kulturgeschichte: Festschrift für Otto G. Schindler zum 60. Geburtstag*, special issue, *Maske und Kothurn*, 48 (2002), 271–301.

[39] Ellen Rosand, 'The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament', *Musical Quarterly*, 65 (1979), 346–359.

[40] Giovanni Felice Sances, *Motetti a una, due, tre, e quattro voci* (1638), ed. Steven Saunders (Middleton, WI, 2003), pp. ix, x.

[41] Reinhard G. Pauly and Brian W. Pritchard, 'Antonio Caldara's *Credo à 8 voci*: A Composition for the Duke of Mantua?' in Brian W. Pritchard (ed.), *Antonio Caldara: Essays on his Life and Times* (Aldershot, 1987), 49–76, at 72.

[42] Antonio Caldara, *Kirchenwerke*, ed. Eusebius Mandyczewski [Denkmäler der Tonkunst in Österreich, 26] (Graz, 1959), 25–27.

the former both falling and rising, and the latter rising;[43] the *Missa dolorosa:* Kyrie, ‘Christe eleison’, falling;[44] and the *Te Deum:* Adagio, ‘Te ergo quaesumus, tuis famulis subveni’, falling.[45]

EXAMPLE 3. Georg Reutter Jr, *Mater dolorum, Das ist: Die Schmertzhaffte Mutter bey dem letzten Athem-Zug Ihres geliebten Sohns* (A-Kr, F 27, 5), Sonata, (a) bars 1–5; (b) bars 15–19

(a)



(b)



[43] Caldara, *Kirchenwerke*, 37, 59.

[44] Ibid., 65.

[45] Ibid., 128.

EXAMPLE 4. Reutter Jr, *Mater dolorum*, 'Stürz, donnernde Wolcken', bars 1–9



The idea of a fugue with such a subject may well have been known to Reutter, as Caldara produced one, as did Reutter's slightly older contemporary Ferdinand Schmidt.[46] The musical qualities of the Sonata, together with the opening text of the oratorio (says Johannes: 'Es ist vollbracht. Dieß war sein letztes Wort.'), suggest that this piece was intended to represent the crucifixion.[47] *Mater dolorum* continues with a series of recitatives and arias, mostly in *da capo* form. Much of the music is affective, even programmatic. The opening aria, for example, uses repeated notes and rapid arpeggios to convey the dramatic text depicting the earthquake at Christ's death: 'fall thundery clouds, fire inflame the air / the earth shivers, shakes, breaks apart, is torn to shreds' (ex. 4).[48] Agitation is further conveyed in the leaping vocal line.

A lament for Maria is scored for alto trombone, following Austrian tradition for the use of that instrument (ex. 5).[49] A lively aria for the alto Nicodemus, on the removal of Christ from the cross, has a popular text: 'Auf zum Werck! setzt die Leiter an / Nehmt Stricke, nehmt Stangen / nehmt Hammer, nehmt Zangen / Helff was helffen kan' (Let's get to work! Raise the ladder, bring ropes, bring staves, bring a hammer, bring pliers, help however you can). Nicodemus as workman, with ladder and tools, brings a whiff of Hanswurst to the piece. The music, however, is set in serious style with trumpet obbligato, drawing on the trumpet's use as an instrument to warn or awaken (ex. 6).

These works give us a peek at musical life in Vienna outside the court and court theatres; there was a lively tradition of Good Friday and Holy Saturday performances, not always as solemn as the occasion would suggest. Evocation of strong emotion was a feature of these events, with vivid descriptions of the suffering of Christ and the sorrow of Mary; the earthquake text was a favourite; pastoral features were appreciated; and other popular sentiments

---

[46] Peter Williams, *The Chromatic Fourth during Four Centuries of Music* (Oxford, 1997), 128 (Fugue in E major, Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Mus. MS 2785), and Francesco Di Lernia (ed.), *Musik des 18. Jahrhunderts am Wiener Hof für Orgel (Cembalo)* (Vienna, 1992), 22–23.

[47] Many examples of musical representations of the crucifixion appear in Jasmin Melissa Cameron, *The Crucifixion in Music: An Analytical Survey of Settings of the* Crucifixus *between 1680 and 1800* [Contextual Bach Studies, 1] (Lanham, MD, 2006).

[48] 'Stürz donnernde Wolken, Feuer, entflamme die [libretto: geschwängerte] Luft / Erschüttre, erzittre [libretto: zersplittre], zerbrich, zerreiß der Erden Kreis. / Zerberste O Erde! Falle zur düsterne Gruft [libretto: in Nebel und Dufft]. / Du Aug, und Licht der Welt! Weil Gott dein Schöpfer fällt.'

[49] On this tradition, see Stewart Carter, 'Trombone Obbligatos in Viennese Oratorios of the Baroque', *Journal of the Historic Brass Society*, 2 (1990), 52–77.

EXAMPLE 5. Reutter Jr, *Mater dolorum*, 'Meinem Herzen', bars 1–6



EXAMPLE 6. Reutter Jr, *Mater dolorum*, 'Auf zum Werck!', bars 1–6



were invoked. The music heightened these sentiments through conventions reaching back into the seventeenth century and earlier. While earlier works were performed for the court, productions from the 1720s onward seem to have been intended for ordinary folk. But in either case, the preparation of the passion performance certainly represented a highlight of the year for the nuns, who marshalled their musical skills for the occasion.

Geraldine M. Rohling

First Vespers of the Titular Feast of the Saint Cäciliabruderschaft in the Domkirche of Saint Stephan in 1726

The *Bruderschaften* of Vienna were derivatives of the early monastic *Gebetsverbrüderungen* (prayer fraternities) of the eighth and ninth centuries.[1] Known as *Zechen* until the beginning of the sixteenth century, their membership included clergy and laity, noble and common, men and women, and sometimes children.[2] With a history spanning more than five hundred years, these organizations were primary agents in the re-catholicization of Vienna, reaching their zenith in the mid-seventeenth to the first half of the eighteenth centuries.

The promotion not only of new brotherhoods but also of 'Roman' church music was integral to the reclaiming of Vienna for the Catholic Church. To help in this recovery, in 1626 Ferdinand II summoned the *Patres Clerici Regulares Sancti Pauli* or the 'Barnabites' from Rome to Vienna. In Rome, the Barnabites shepherded the church of Saint Paul outside the Walls and its two resident music brotherhoods, the *Capella Sistina* and the *Confraternitatis Musicorum de Urbe*, the guardians and advocates of music of a 'true ecclesiastical nature'. In Vienna, they were assigned to the Michaelerkirche, the parish church of the court musicians and servants, and the residence of a medieval brotherhood of minstrels and musicians. The *sand Niclas zech dacz sand Michel und die bruederschaft gemain der spillewt* was the only

---

[1] See *Das Verbrüderungsbuch von St. Peter in Salzburg*, with an introduction by Karl Forstner, Codices Selecti, 51 (Graz, 1974), 11–12; Theodor von Karajan, *Das Verbrüderungs-Buch des Stiftes S. Peter zu Salzburg aus dem achten bis dreizehnten Jahrhundert* (Wien, 1852), 3; Angelus Albert Häußling, *Mönchskonvent und Eucharistiefeier: einer Studie über die Messe in der abendländischen Klosterliturgie des frühen Mittelalters und zur Geschichte die Messhäufigkeit* [Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen, 58] (Munster 1973), 273–274.

[2] *Historische Beschreibung der* […] *St. Magdalenakapelle* (Wien, 1781), 3. The old German word *Zöch* is said to mean *Bruderschaft*. See also Geraldine M. Rohling, 'The "Music" Bruderschaften of Vienna', in *Exequial and Votive Practices of the Viennese Bruderschaften* (Ph.D. Diss., Catholic Univ. of America, 1996).

'music' brotherhood in Vienna at that time.[3] Already in existence by 1288, the *Sankt Nicolai Bruderschaft* was one of the oldest—if not *the* oldest—brotherhood of its kind in central Europe. The term 'medieval' defines this brotherhood as having been established prior to the Council of Trent and its Code of Canon Law (1604), which organized and canonically certified the brotherhoods.

During the next century an active collaboration developed between the Italian Barnabites and the court musicians, to whom they ministered with an Italian flare. The court musicians, who performed at the Michaelerkirche, also became members of the resident brotherhoods, e.g. the *Divina Grazia Bruderschaft* included the court composer Carlo Agostino Badia, the alto singer Gaetano [Cajetanus] Orsini, the imperial Konzertmeister Kilian Reinhardt, and Hofkapellmeister Marc' Antonio Ziani.

FOUNDING OF THE SAINT CÄCILIABRUDERSCHAFT

Italian roots went deep in Vienna. The succession of Italian maestri lasted almost a century, from 1619 to 1715. The alliance between the court musicians and the Italian Barnabites was significant to the practice of church music and the flourishing of the brotherhoods in Vienna. Hofkapellmeister Ziani and Vize-Hofkapellmeister Antonio Caldara, founding members of the Saint Cecilia Confraternity in Venice, were protégés and contemporaries of Pietro Cardinal Ottoboni (1667–1740), one of the great patrons of his generation. The Venetian born Ottoboni was also the esteemed Cardinal Protector of the Roman Congregation of Musicians. He participated in the revisions of the *Decreta, seu Statuta Congregationis Musicorum Urbis* […] *S. Ceciliæ* in 1711 and 1715, and as the Cardinal Protector, he was the principal signatory of the document published in 1716, to which Pope Clement XI (1700–1721) appended his apostolic confirmation. Thus, the celebration of Cecilia as the patron saint of the imperial court musicians on Sunday, November 22, at the Barnabite church of Saint Michael, as recorded in the

[3] Albert Starzer (ed.), *Quellen zur Geschichte der Stadt Wien* [*GSW*], 9 vols. (Vienna, 1897–1921), 3/ii, Nr. 1967; Richard Müller, 'Wiens höfisches und bürgerliches Leben im ausgehenden Mittelalter', ibid., *Von der Zeit der Landesfürsten aus habsburgischem Hause bis zum Ausgang des Mittelalters* (Teil 2), 641; *Kirchen und Pfarr Protocoll der kayl. St. Michaels Hoff-Pfarr Kirche*, 4 vols., iii. 2145.

Wienerisches Andachts-Büchl oder Fest-Calendar (1716), was not without some precedent.[4]

In addition to 'countering' the Reformation, Habsburg rule was intent upon reviving the medieval notion of the Holy Roman Empire as a divinely ordained state. One of the ecclesiastical archetypes and expressions of that medieval power and spirit was the art of contrapuntal music. To that end, in 1725, Charles VI financed and supported two significant projects: the first, the publication of the pedagogical treatise *Gradus ad Parnassum* by Hofkapellmeister Fux, and the second, the founding of the *Virtuos-Musicalischen Congregation zu Lob Gottes und Ehren der Heiligen Jungfrau und Martyrin Caeciliae* by Fux and Caldara. [5]

The remarkable popularity of the *Gradus*—the first edition sold out within the first year—was founded not on the reputation of Fux as a theorist but as that of Hofkomponist and Hofkapellmeister. Fux saw the mastery of the *stile antico* as a musical foundation upon which to build, a core principle in the art of composition upon which to introduce new musical ideas, not something to be destroyed in a quest for originality. The church music of Fux reflected the imperial taste and the *Reichsstil* in music.

The Congregation [or Brotherhood] of Musical Virtuosi to Praise God and Honor Saint Cecilia, Virgin and Martyr, like its Roman counterpart, was a protected brotherhood, i.e. under the 'glorious protection' of Charles VI. As such, it was exempt by decree of the Council of Trent from the unsolicited visitation and authority of bishops, cardinals, and delegates of the Apostolic See.[6] Comparing the title pages of the Viennese and Roman brotherhoods, the name of the emperor parallels that of the pope, furthering the idea of the Holy Roman Empire as a divinely ordained state in which the emperor shared power with the pope; a parallel that was not lost on the intended audience and participants.

---

[4] *Wienerisches Andachts-Büchl oder Fest-Calendar vor das Iahr M.DCC.XVI.* (Wien, 1716), 136: '22. Sonntag. Cæcilia / wird bey St. Michael von den Kaiserlichen Hof-Musicanten / als ihre Patronin / verehret'.

[5] Title page of the published sermon of Don Paulo Greipl, *Fröliches Jubel-Fest,* quoted in Karl Schütz, *Musikpflege an St. Michael in Wien* [Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung, 20] ed. Franz Grasberger (Wien, 1980), 76–77; *Wiener Diarium*, 1725, Nr. 72.

[6] H.J. Schroeder OP, *Canons and Decrees of the Council of Trent* (St. Louis, Missouri, 1955), 156f.: session XXII, chapter VIII.



FIGURE 1. Cover pages of the statutes and rules of the Roman Congregation of St. Cecilia (1716) and the Viennese Music Congregation of St. Cecilia (1725), respectively.

Membership in this 'imperial' brotherhood was restricted to the composers, singers, and instrumentalists of the Hofkapelle and dilettantes.[7] First among those listed in the membership catalogue was the emperor and empress.

The inaugural celebration of the Viennese brotherhood was held on 22 November 1725 at the Michaelerkirche. An account of the event is given in the *Wiener Diarium* and the published sermon of the 'regular Sunday/feast day preacher' of the Barnabites and rector of the brotherhood, Don Paul Greipl, who compared the festivities to those in Rome (1684) of the *Confraternitas Musicorum* and his fellow Barnabites. Some time shortly thereafter, the brotherhood relocated to Stephansdom, the *Haupt- und Metropolitankirche* of the newly designated archbishopric of Vienna (1722). The *Convention oder Verständnis* of 1725 between the brotherhood and the Barnabites, written in both German and Italian, details the payments made to the Barnabites for liturgical events and verifies this change of residence.[8]

[7] *Articulen und Puncten* […] *der musicalischen Congregation* (Wien, 1725), rubric 1, chapter 2. See also Rohling, *Bruderschaften*, chapter 4.

[8] The domicilium of this Caeciliabruderschaft remains an ongoing quest. Scholars have placed it at the Peterskirche, the Augustinerkirche, and the Michaelerkirche prior to its

The annual celebration of the feast of Saint Cecilia included first and second Vespers and a solemn High Mass, replete with 'the most splendid music' performed by the finest instrumentalists and singers.[9] In addition, 50 Masses were celebrated for all members and special memorial services were held for the deceased.[10] The sermon in the morning was given in German and that in the afternoon was in Italian. These celebrations of the imperial court musicians at the cathedral of Vienna, performing ecclesiastical music in a style canonized by the emperor, embodied the Habsburg ideal of *Reich und Kirche* and became its platform. The imperial, political, and ecclesiastical grandeur of the *Haupt- und Residenzstadt* was expressed at the *Haupt- und Metropolitankirche* via its music and piety.

FIRST VESPERS OF 1726 AT THE DOMKIRCHE

The court and its musicians frequented the Domkirche of Saint Stephan more than any other church, next to the Hofkapelle and Hofkirche. As such, it was an appropriate domicile for a brotherhood of 'great importance'. The separation and musical distinction from the Saint Nicolai Bruderschaft of minstrels and musicians, who were considered to be of a lower, common class both socially and musically, was also important. Thus, the distance from the Michaelerkirche to the Domkirche, even though only a matter of blocks, could not have been greater.

The music for the feast day of Saint Cecilia in 1726 showcased compositions by Fux and Caldara, the standard bearers of the *Reichsstil*. An examination of the entire musical service must await another day and another presentation. For this discussion, a general comparison of the music of Caldara and Fux will best serve the topic of the Habsburg agenda of church and state.

As stated earlier, one of the ecclesiastical expressions of the power and spirit of the Holy Roman Empire as a divinely ordained state was the art of

---

residency at Stephansdom. Cf. Daniel Heartz, *Haydn, Mozart and the Viennese School (1740–1780)* (New York, 1995), 296; Geraldine Rohling, 'Exequial and Votive practices of the Viennese Bruderschaften' (Ph.D. thesis, The Catholic University of America, 1996); Michael Maul, '"Die große catholische Messe".' Bach, Graf Questenberg und die "Musicalische Congregation" in Wien', *Bach-Jahrbuch*, 95 (2009), 153–175.

[9] Joseph Ogesser, *Beschreibung der Metropolitankirche zu St. Stephan in Wien* (Wien, [1779], 293. See also *Wiener Diarium*, 1767, Nr. 94.

[10] Ogesser, 293; *Articulen und Puncten* […] *des musicalishen Congregation*, rubric 1, chapter 3.

contrapuntal music. The first Vespers begins in a manner apropos to the musical and political pursuits of Charles VI. Curiously, the first musical offering is not by Fux but Caldara, often said to have been the 'favoured' composer of the Emperor. This setting of *Dixit Dominus* (HK. 140) is in the double choir Venetian style. The dramatic *adagio* beginning, a three measure tutti fanfare on 'the Lord said', followed by an effervescent double choir dialogue ('the Lord said to my lord, come sit at my right hand') cannot be mistaken as anything less than an imperial pronouncement—double choir of trumpets and tympani—of the notion of the divinely ordained state (see ex. 1). The multi-movement *Dixit Dominus,* composed specifically for this celebration in 1726, was performed at least eight other times and only for the first Vespers of Saint Cecilia, according to the annotations on the manuscript.

The very large ensemble (2 soprani, 2 alti, 2 tenori, 2 bassi, 4 clarini, 4 tromba, 2 tympani, alto and tenor trombone, fagotto, 2 violini, violoncello, and violone, concertate e ripieni) far exceeds that of any other composition in the service. In fact, it exceeds that of the *6,000 florin Amt* and many Te Deum performed at the Domkirche.

For more than a century, in order 'to improve' *(Verbesserung),* 'to strengthen' *(Verstärkung),* or to supply the 'second choir' at the Domkirche or the Hofburg, 'Extra Musikanten' were recruited from the Domkapelle, which included boys and teachers of the Kantorei, and the Saint Nicolai Brüder. In the Italian style this is similar to that of the *ripieni*. There is every indication that this practice may have been implemented on this occasion and others of the Saint Cäcilia Bruderschaft.

Standing in direct contrast to the *Dixit Dominus* is the motet *Laudate pueri* (HK. 153), also by Caldara, for alto and tenor solo, violin obligato, 2 violins, fagotto, violoncello, and organ. It is rather modest by comparison. The attraction which Caldara displays for contralto/alto solo singers in his compositions may be explained in part by the fact that he was trained as a cellist and contralto, and his wife, Caterina Petrolli, whom he married in 1711, was an alto virtuoso. There is no record however, of Caterina being employed as a member of the Hofmusikkapelle.

Among the musical contributions of Hofkapellmeister Fux were the last two psalms. *Nisi Dominus* (K. 107) à 4 (soprano, alto, tenore, basso concertate e ripieni; 2 violini, violoncello, violone concertate e cornetto, alto and tenor trombone, fagotto ripieni) was composed for this occasion and was performed the first four years in succession and then sporadically thereafter for a total of seven performances (see ex. 2). *Lauda Jerusalem* (K.112) à 4 (soprano, alto, tenore, and basso concertate e ripieni; 2 violini, violoncello, violone concertate e cornetto, alto and tenor trombone, fagotto, alto viola

ripieni) seems to have enjoyed less popularity for this occasion as it was performed only one other time. One of the interesting things in this composition is the use of an alto viola as a ripieno instrument (see ex. 3).

If one takes into account the history and music outlined above, it leads one to believe that the *Gradus* was the idea and contribution of Fux towards the advancement of an imperial style and that the brotherhood and its solemnities were the contribution of Caldara. This too, is a topic to be further discussed at another time.

What began in 1725 as the *Virtuos-Musicalischen Congregation* gradually changed to the *Saint Cäciliabruderschaft.* The Viennese brotherhood shared similarities with the Roman Congregation of Musicians, e.g. its organizational structure and its pious practices but it was not an exact copy. The Viennese brotherhood had its membership dues but employment was not contingent upon this obligation and its members were neither rated nor classed.

With the deaths of Caldara in 1736, Charles VI in 1740, and Fux in 1741, the brotherhood began a slow decline. The *Decani* of the Saint Cecilia Bruderschaft, a non-elected office, was inherited by all Hof- and Vize-Kapellmeistern subsequent to Fux and Caldara. The last of the court *maestri* to hold this office were Leopold Gassmann and Joseph Bonno. On 30 June 1783, by imperial decree, the *Saint Cecilia Congregation* of Vienna was dissolved along with all the other brotherhoods in Vienna.

There is reason to believe that the *Tonkünstler Societät* founded in 1771 grew out of both the Nicolai and the Cäcilia Bruderschaften.[11] Many of the officers and members of the Saint Cäciliabruderschaft belonged to the *Tonkünstler Societät* (e.g. Francesco Conti, Joseph Porsile, P. Cassati, and Gottlieb Muffat). Moreover, following the dissolution of the brotherhood, the *Tonkünstler Societät* petitioned Joseph II for the transfer of funds from the *Cäcilien-Congregation* at the Domkirchen (in the amount of 7,450 fl) to its treasury. The request was granted.

[11] Richard von Kralik, 'Zur Geschichte der Wiener Kirchenmusik: die erste Generation des 18. Jahrhunderts', *Musica Divina*, 4 (1916), 89, refers to the *Tonkünstler Societät* as 'heir' of the Saint Cecilia Brotherhood.

Example 1. Caldara, *Dixit Dominus*, bars 1–6



Ex. 1. *Continued*



Example 2, Fux, *Nisi Dominus*, bars 22–26



Example 3. Fux, *Lauda Jesrusalem*, bars 1–4



Robert Rawson

Musical Contexts and the Habsburg Rehabilitation of Czech Saints

The conversion of the predominantly Protestant population of the Czech lands by the Roman-Catholic victors of the Thirty Years War is the subject of much scholarly enquiry and debate, though the role of music is less frequently discussed. The rehabilitation of Czech patron saints to adhere to Catholic dogma also needed to preserve elements of a Czech character in order to be successful and the music for these new devotions also needed to follow suit. The parallel-Mass phenomenon (see below) provides some evidence that the vernacular itself does not necessarily need to be present in order for vernacular practices (and therefore the styles) to be present. Even during an era when Czech composers were at the forefront of stylistic movements (especially the new Italian style in the early eighteenth century) a different character altogether would be employed not only for works that used the Czech language, but for those that evoked some aspect of Czech character, even in Latin. Liturgical and devotional works on the subject of national saints often fell into this category.

The linking of Czech-language liturgical music during this period with something that might be termed a 'Czech style' was also (largely) a result of Jesuit zeal. They had fostered a rather unusual tradition of what might be term 'parallel Mass', where Mass was said (or sung) in Latin while the congregation sang paraliturgical interpolations. That is, first the Credo was said in Latin and then the congregation responded with a vernacular song roughly paraphrasing the relevant Mass text. This rather bizarre solution (probably unique within the Catholic world) gives evidence of some spirit of accommodation, allowing earlier traditions to continue, provided that they are properly contextualised within a Latin Mass. The physical proximity implied by this scenario could mean that a high style (of the Latin tradition) worked in close alteration with a vernacular style. This is something which deserves special attention—often the use of the vernacular language resulted (or was more likely to result in) the use of a vernacular musical style. One such example is an offertory and a gradual by the Prague-based Šimon Brixi (1693–1735) which contains music in both Latin and Czech; the Latin music is in the high Italian style of the time, whereas the Czech-language mate-

rial is rather more rustic and tuneful in character.[1] It is important to highlight that this is a Christmas piece—and that represents a special category in Catholic music, particularly in Austrian crown lands—but nevertheless it works as an explicit example of a liturgical work that combines Latin and Czech each with their corresponding musical style.

JAN OF NEPOMUK

The cult of Jan Hus (*c.*1369–1415) was enduring in the Czech lands and provided a major challenge for the Catholic authorities to transform, but the rehabilitation of Neopmuk was to provide a useful diversion to the population as a more acceptable (and Catholic) object of national obsession. The preoccupation with Nepomuk was already noted by foreign visitors in the early seventeenth century.[2] By the time of the popular *musica navalis* celebrations on the river Vltava in Prague from around 1715, the cult of Nepomuk was recognised by locals and foreigners alike.[3] Devotions to the saint were widespread even before his beatification in 1721 and canonisation in 1729. Foreigners, such as the German travel writer and adventurer Baron Pöllnitiz, wondered if Nepomuk might even rival Wenceslas as the national saint:

> The confidence of the Bohemians in St. John de Nepomucene is so great that they have almost forgotten their old patron St. Wenceslaus. There is no church where St. John

[1] CZ-Pnm, VM 429 (Mělnik D 81): 'O. A: M. D. Gl. // Offertorium / Pro Sacre nocte Nativitatis / Domini proprium / E / Item Pro graduali Pastorella / Narodil Se Krystus Pan. / à 4 voci: / C: A: T: B: / 2 Violini: / Basso Continuo / Cum Lyra Pastorita // Authore Simone Brixy. // De Musica / Joannis Josephi / Brixi Ao 1733.'

[2] In 1617 the travel writer and MP for Grimsby, Fynes Moryson, noted a number of monuments in Prague devoted to national figures (such as Charles IV and St Václav) that were venerated by locals, though he noted the significance (without mentioning the name of Nepomuk) of one in particular. He describes seeing 'the Monument of a Bishop, who being the Queens confessor, was cast into the Molda because he would not reveale her confession to her husband Wenceslaus. They doe so reverence the Monument of this Bishop (since made a Saint by the Pope) as they think he shall die with shame, that passeth by it without reverence'. Fynes Moryson, *An Itinerary. Containing His Ten Yeeres Travel* (London, 1617), 16. The popular confessional story is now widely discredited and Nepomuk was probably murdered for being meddlesome in the affairs of the crown. See Robert Pynsent, *Questions of Idenity—Czech and Slovak Ideas of Nationality and Personality* (New York, 1994); Robert John Weston Evans, *The Making of the Habsburg Monarchy, 1550–1700: An Interpretation* (Oxford, 1979), 228–229.

[3] The *musica navalis* celebrations on the river Vltava form an important sub-category to Nepomuk devotions. See Vladimír Novák, and Ludmila Mašlanová, *Musicae Navalis Pragensis* (Prague, 1993).

> has not a chapel, no bridge without his effigy and everyone, great and small, men and women, wear his picture as if it were the badge of an order, which hangs on a ribbon the colour of fire: you would swear that all the Bohemians were Knights of St. Louis, In short, St. Nepomucene is the only saint in vogue; and he is overwhelmed with presents to such a degree that if it continues in this way, he will be as rich as Our Lady of Loretto.[4]

The making of the Nepomuk legend is especially revealing in that the myth aspect of the story is that he died being tortured for keeping the confessional secrets of the Queen and his body was thrown into the river Vlatva. Most of it was completely fabricated of course, and the reasons for the murder were primarily political.[5] Although stories of, and devotions to, Nepomuk were common well before the Thirty Years War, it was his rehabilitation following the war that helped lead to his canonisation. Although many continued to believe the Nepomuk myth, it was only a matter of a few decades after his canonisation that publications began to emerge that questioned it. By 1764 Gelasius Dobner (1719–1790) denied that the person of Nepomuk had ever existed.[6]

The rehabilitation of Czech saints such as Nepomuk (d. 1393), Prokop (d. 1053) and Wenceslas (d. 935) presented substantial challenges to the Catholic endeavour.[7] While Nepomuk was mostly a created myth, the historical person of Prokop was anti-German, advocated the Slavonic Rite over the Latin Rite, and, although he was abbot of the Sázava monastery, also had a wife. Wenceslas was less problematic, but again there are issues of vernacular liturgy and service books; moreover, the Christianity in which he was raised came from Constantinople, not Rome.

---

[4] Karl Ludwig Pöllnitz, *Nouveaux mémoire du baron de Pöllnitz, contenant l'histoire de sa vie et les relation de ses premiers voyages*, 2 vols., i (Amsterdam, 1737), 233. 'La confiance des Bohèmes envers S. Jean Népomucène est si grande, qu'ils ont presque oublié Saint Wenceslas leur ancien Patron. Il n'y a point d'Eglise où S. Jean n'ait une Chapelle, point de Pont où son Image ne soit placée ; tout le monde, grands & petits , hommes & femmes, portent son Portrait, en forme d'Ordre, qui pend à un ruban couleur de feu : vous diriez que tous les Bohèmes sont Chevaliers de S. Louis. Enfin, S. Népomucène est le seul Saint à la mode; on l'accable de présens , & pour peu que cela dure, il sera aussi riche que Notre Dame de Lorette'.

[5] The most recent discussion of Nepomuk in the context of Bohemian conversion is in Howard H. Louthan, *Converting Bohemia: Force and Persuasion in the Catholic Reformation* (Cambridge, 2009).

[6] Mikuláš Teich, 'Bohemia: From Darkness into Light,' in Roy Porter and Mikuláš Teich (eds.), *The Renaissance in National Context* (Cambridge, 1992), 154. On the dispute between Dobner and Dobrovský on the subject of the saint, see Josef Haubelt, *České osvícenství* (Prague, 1986), 333–351.

[7] The subject of the rehabilitation of Wenceslas is far too large to be addressed here in detail.

MUSICAL DEVOTIONS

By the first decades of the eighteenth century no *kancionál* or monastic inventory was complete without a number of devotional or liturgical works on Nepomuk. Even apart from devotional songs and hymns that become popularised in Šteyer (1683) and other *kancionalý* there is an anonymous 'Missa S. Joanis Nep.oni' already recorded in the 1693 inventory at Slaný, amongst other early examples.[8] In literary circles the patriotic narrative of Nepomuk's story is more conspicuous that in musical ones.[9] One theatrical work from 1743 features allegorical figures representing 'the Czech land' (*Zem česká*), 'Providence' (*Prozřetelnost*) and 'Justice' (*Spravedlnost*) discussing Nepomuk's triumph in martyrdom.[10] To the baroque mind, these parallels between devotion and nation are easier to draw on the stage than at the altar, where decorum and Roman law subjugate perceptions of verisimilitude. Nevertheless, there is evidence of these traits in at least some of the surviving musical works.

LITURGICAL WORKS

Vernacular litanies are still fairly rare in the early eighteenth century—even in Protestant circles—but in the Roman-Catholic context they are rare indeed.[11] Officially only six litanies were approved by Rome for public recitation: those of the Holy Name of Jesus, the Sacred Blood of Jesus, the Blessed Virgin Mary (Litany of Loreto), St Joseph, and the Litany of the Saints. Many other litanies survive, but were probably only permitted in private devotions. In the case of the Nepomuk litanies, it must be considered that at least some of them were used as part of the *musica navalis* celebrations that marked the Saint's day, and so don't fall into the category of liturgi-

---

[8] CZ-Pnm, no shelfmark, *Inventarium Rerum et Instrumentorum Musicalium Chori Slanensis Schol. Piar.* (1713); hereafter 'Slaný'. Twentieth-century typesricpt copy in CZ-Bm G. 293.

[9] There are examples of similar work's for other Czech saints too, but space does not permit their discussion here.

[10] Ludmilla Socherová, *Člověk a lidová kultura: Člověk a lidové divadlo—lidové divadlo v životě člověka* [*People and Folk Culture: People and Folk Theatre—Folk Theatre in the Life of People*] (Panoráma biologické a sociokulturní antropologie, 22; Brno, 2004), 25.

[11] There are a number of notable settings of Luther's litany in German (1529) by Johannes Rhau (1598), Sigefrid (1602), Vulpius (1604), Michael Praetorius (1610), Hans Leo Hassler (1619), Schein (1627), and Heinrich Schütz (1657).

cal music.[12] There is a fair amount of evidence to suggest that some of the works with devotional texts that fell outside of the bounds of Roman acceptability were provided with less contentious alternatives.[13] It seems that the first litany on the subject of Nepomuk was the result of the *musica navalis* festivities.[14] Structurally, the Czech litanies tend to follow Italian models: a homophonic opening chorus, followed by vocal solos, and concluding with an imitative chorus.[15]

MUSICAL TRAITS

In order to achieve success in the transference of national adoration from Hus to Nepomuk, the devotions to the latter needed to carry a similar sort of national zeal.[16] The earliest of the works to be discussed here is the motet *Floscule majalis* (1706) by Jan Ignác František Vojta (*c.*1660–1725). The text is in Latin and generally strophic in form and this pattern helps give the music a metrical regularity generally associated with later styles (ex. 1). The pattern also reveals evidence of melodic structures associated with folk music—notably the construction of a melody from shorter motifs in an AABA form (or modified version thereof).[17] The motivic construction also results in frequent V–I cadential patterns and combined with the texture of two treble voices in parallel thirds with multiple instruments playing *colla parte* results in a rustic tunefulness that is often associated with vernacular *kanonicál* traditions.

---

[12] Novák and Mašlanová, *Musicae Navalis Pragensis*, passim.

[13] Amongst others, the 1706 (Jihlava) source of *Floscule majalis* has an alternative text in German for a section of the tenor part; the bass part preserves parts of two other Latin texts, one on St Sebastian and another for the Virgin Mary. Š. Brixi's offertory with a partly-Czech text contains (written on the back of one of the parts) a Latin alternative. F. Brixi's *Litanie in D ad S.am Joanem Nepomucenem* is preserved with an alternative text on the Litany on the Name of Jesus.

[14] Ibid.

[15] Note that the Koutnik's Czech litany does not have a final imitative chorus. Perhaps fugal imitation is too courtly/urban a compositional procedure for a rural context? See *Litaniae boemicae de Sancto Joanne Nepomuceno ex G*, CZ-Pnm MČH XID 169 (autograph), composed 1748. Aspects of Koutník's contribution to the genre are discussed in Tomáš Slavický, 'Litaniae de Sancto Joanne Nepomuceno a jejich nejstarší českojazyčná zhudebnění' ['The Litanies of St John of Nepomucene and their oldest Czech-language settings'], *Hudební věda*, 43/29 (1999), 76–84.

[16] Caution is needed here not to diminish the continued influence of the Hussites. As late as 1783 the German traveller Reisbeck comments that the 'Hussites are still very numerous in the country. Some think that a fourth part of the inhabitants are of this sect, which has also spread widely in Moravia.' Johann Kaspar Riesbeck, *Travels Through Germany in a Series of Letters*, trans. Rev. Maty, 2 vols. (Zurich, 1787), ii.127.

[17] This form is associated with Central-European Slav folksong in general.

Example 1. Vojta, *Floscule majalis* (1706), 2 sopranos (violins, oboes *colla parte*), b.c., bars 16–23[18]



(O flower of May, John of Nepomuc / You draw your faithful devotees liked winged leaves / And spread the fragrance of your lovely virtues / Near and far in odorous profusion)

These central characteristics continue to be found in devotional works about Nepomuk in the middle of the eighteenth century. A remarkably good Czech-language litany (probably before 1738) devoted to Nepomuk, attributed to Jan Josef Brixi (1719–1762), also employs the unison sonority (violins) with

[18] CZ-Bm MS 361. There is also a copy of this motet in the hand of Antonín Krimer (1740–1797) with a different text on the same subject in the Czech language [‘Jene Nepomuczky Magalnj Kwitku’], copied around 1760 (CZ-Bm, A 3864). It is likely that both were copied from a common source because they both reproduce an error in the continuo part—the error was corrected in the 1706 source.

the consequent phrase in parallel thirds, anticipating the vocal duet that follows (ex. 2).

EXAMPLE 2. attr. J. Brixi, *Lytaniae Czeska* (c. 1750), bars 16–31



The musical character of Tomáš Koutník's (1698–1775) fine *Litaniae boëmicae* retains the strophic patterns and congregational sonorities and harmonies of older models (ex. 3); and closer to the middle of the century, Černin, organist at the church of Sts Simon and Jude in Prague, has left one offertory which also owes much to its predecessors (ex. 4)[19]. Although strings doubling vocal parts *colla parte* is a common trait in music of this time,

[19] Koutník's contribution to this genre is discussed in more detail in Tomáš Slavický, 'Litaniae de Sancto Joanne Nepomuceno a jejich nejstarší českojazyčná zhudebnění', *Hudební věda*, 43, no. 29 (1999), 76–84.

doubling melodic phrases in octaves is less common. Indeed, Tomáš Baltazar Janovká (1701) associates the sonority of a melody in octave doublings with 'the music of our ancestors'.[20] This practice and understanding carries on well into the second half of the century (ex. 5 and 6).

EXAMPLE 3. Koutník, *Litaniae boëmicae de Sancto Joanne Nepomuceno* (1748), bars 43–54



[20] This is from his description of the double bass, e.g. 'violone magno'. Tomáš Balthazar Janovká, *Clavis ad thesaurum magnae musicae* (Prague, 1701), 322f.

EXAMPLE 4. Černin, *Offertorium de Sancto Joanne Nepomuceno* (*c.*1750), bars 24–31



EXAMPLE 5. Jiří Linek (1725–1791), *Lytaniae de Sancte Joannes Nepomucene*, bars 1–6[21]



EXAMPLE 6. Linek, *Lytaniae*, bars 63–69



PROKOP

Prokop was more difficult to rehabilitate because of his anti-German attitude and his clear associations with expressions of Czechness.[22] This problem was circumnavigated by a general avoidance of most aspects of his personal life, leaving more generic praise for his devotions. This is in sharp

[21] CZ-Pu 59 R3301.

[22] For his rehabilitation see Evans, *The Making of the Habsburg Monarchy*, 226–227; Alfred Thomas, *Anne's Bohemia. Czech Literature and Society, 1310–1420* [Medieval Cultures, 13] (Minneapolis, 1998), 25.

contrast to Nepomuk, whose gory death is often recounted in varying degrees of detail. In short, the fabricated story of Nepomuk flourished, and the more likely (yet inconvenient) aspects of Prokop's life went unmentioned. Prokop's story follows that of many saints, including the performance of miracles, banishing of devils, and, importantly in this case, the banishing of the German monks and with them, the Latin Rite in favour of the Slavonic. The earliest *vitae* of Prokop reveal these traits in all their patriotic fervour:[23]

> Let us request him [Procopius] to defend us, drive our enemies from the land, and afford us peace and quiet, for he is our defence and the patron of the Czech land. Close to the German lands, Bohemia would have perished long ago if Saints Procopius and Wenceslas had not protected it.[24]

Although Prokop never received anything close to the musical attentions paid to Nepomuk, a *Litaniae sancte Procopius* (*c.*1730) from Mělnik reveals similar attributes. It is remarkably galant in style and texture and, once again, this owes much to its Czech character—especially the preponderance of unisons in the texture as well as the triadic vocal writing (ex. 7). Another galant characteristic can be seen in the way the composer uses a single melodic idea to unify the entire work (ex. 8); this theme returns throughout the entire piece and also reveals a brief periodic structure—taken together these are remarkable characteristics for a work of the time (similar can be said for the Vojta work above). The evocation of Czech antiquity is achieved by similar means at the start of the century as it is in the middle (and probably later too); as a result, works of this category sound strikingly similar to each other in stylistic terms, even though half a century separates them.

The circumstances that allowed this unusual repertoire to flourish must be carefully considered. The mixture of antiquarianism with the latest musical styles resulted in a fascinating phenomenon that may have contributed to the continued use of the Czech language and other practices in certain devotional contexts, rather than diminish them, as if often argued.

---

[23] There are three extant versions of his *vitae* in Latin, the oldest of which is the *Vita s. Procopii antiqua* from the eleventh and twelfth centuries, purported to be based on an earlier version in Old Church Slavonic (now lost); Old Church Slavonic had been the official language at the Sázava Monastery at the time. See Thomas, *Anne's Bohemia*, 77–87.

[24] Ibid., 81.

EXAMPLE 7. Anon. (Mělnik), *c.*1730, *Litaniae Sancte Procopius*, bars 46–55[25]



EXAMPLE 8. Anon (Mělnik), *c.*1730, *Litaniae Sancte Procopius*, bars 135–138



[25] CZ-Pnm VM 388, old sign Mělnik C.59.

Viktor Velek

Die musikalische Wenzelstradition in den Jahren 1619–1740

Ziel dieses Beitrags ist es, eine weniger gewöhnliche Sicht auf die Geschichte der Barockmusik und die Geschichte der Musik allgemein anzubieten. Die meisten Beschreibungen der Musik des Barock beruhen auf der Beschäftigung mit den Werken der Komponisten, mit der Entwicklung der Formen und kompositorischen Techniken, sie verfolgen die Spezifika des Musikbetriebes etc. Die Berücksichtigung des gesellschaftlich–kulturellen Kontextes beginnt und endet meist bei der Schilderung der allgemeinen Geschichte, der Einflüsse philosophischer Strömungen, bei der religiösen, nationalen oder sozialen Problematik usw. Nur selten stößt man auf eine Konzeption, die all das aus einer Makroperspektive betrachtet. Mit Makroperspektive meine ich nicht den Bezug der Barockmusik zur Musik der Renaissance, eventuell zum Manierismus und zur Musik der Vorklassik und Klassik. Diese Beschränkung auf die Musik „knapp vor und knapp nach" ist sehr limitierend. Gibt es einen roten Faden, der z. B. die Entwicklung der Musik im Verlauf eines Jahrtausends durchläuft und gleichzeitig ganz konkret bleibt?

Im Falle der tschechischen bzw. böhmischen Musikkultur spielen sogenannte nationale geistliche Traditionen diese Rolle, die auch heutzutage noch in bestimmtem Maß aktuell sind. Nebeneinander stehen die Verehrungen der ersten Apostel des Christentums, der hl. Kyril und Method, Wenzel und Adalbert, des Reformators Jan Hus, des Erbes der Reformkirche der Böhmischen Brüder, des hl. Johann von Nepomuk; von den jüngeren Traditionen möchte ich z. B. die (pan)slawische Orientierung des 19. Jahrhunderts erwähnen.

Die Wenzelsverehrung beginnt schon im 10. Jahrhundert. An ihrem Anfang ließ Boleslav – den hagiographischen Quellen zufolge – seinen älteren Bruder, den premyslidischen Fürsten Wenzel töten, angeblich wegen der versöhnlichen Politik mit den deutschen Nachbarländern und weil Humanität im frühen Mittelalter als eine Äußerung der Schwäche gesehen worden wäre. Ich will hier gar nicht auf die Problematik des Realen, des Möglichen und des Mythischen im Wenzelskult eingehen; wichtig ist, dass die Verehrung zu diesem zuerst seliggesprochenen und später kanonisierten Fürsten

zur ältesten kontinuierlichen geistlichen Nationaltradition wurde. Diese Tradition wurde von Anfang an Programm fast aller böhmischen Herrscher, ihre enge Verbindung von Staat und Kirche prädestinierte sie für eine dominante Rolle. Die umstrittene Objektivität und Aussagekraft solcher Quellen führten dazu, dass man im Verlauf von zehn Jahrhunderten ständig versuchte – und auch heutzutage noch versucht – sich mit dieser Tradition zu identifizieren und auseinanderzusetzen, sie zu aktualisieren, zu verstehen, künstlerisch zu reflektieren usw.

Es überrascht also, dass die Geschichte vom Hauptpatron des Böhmerlandes und alles um ihn eine bestimmte Symbolik gewann, die sich in allen Kunstbereichen äußerte. Die ältesten Musikdenkmäler, die die Wenzelsverehrung belegen, sind liturgischen Charakters und widerspiegeln den Nachklang des östlichen Ritus sowie das frühe Christentum der westlichen Strömung. Das zentrale Musikdenkmal ist bis heute der sogenannte Wenzelschoral, womit üblicherweise das altböhmische geistliche Lied *Svatý Václave* (Heiliger Wenzeslaus) bezeichnet wird. Das wahrscheinlich am Ende des 13. Jahrhunderts entstandene Lied gehört zu den vier auf Tschechisch gesungenen Liedern, deren Gesang in der Kirche die Prager Synode am Anfang des 15. Jahrhunderts erlaubte. Die gestärkte Position des Liedes trug dazu bei, dass das Lied die Rolle einer Landeshymne zu spielen begann, man sang es bei der Königswahl und bei der Krönung der böhmischen Könige, das Landesheer sang es manchmal vor und nach der Schlacht und auch allgemein begleitet das Lied alle wichtigen Ereignisse der tschechischen Geschichte. Nach dem Aufblühen der Wenzelstradition zur Regierungszeit Karls IV. erlebte die einheitliche Verehrung am Anfang des 15. Jahrhunderts eine erste Destruktion. Ihre Spuren beeinflussten die Wahrnehmung bis heute. In der Zeit der tschechischen Reformation wurde die Wenzelsverehrung sowohl von den Rom treuen Katholiken als auch von den Hussiten und später Utraquisten zur eigenen Propaganda verwendet. Die Erstgenannten äußerten einen größeren Willen, die Tradition als eigenes Kampfmittel zu verwenden, was den neuen Standpunkt der Reformierten determinierte. Bei ihnen wurde nur der historische Charakter der Tradition betont, ab und zu – wegen der Teilnahme der Jesuiten an ihr – sogar als antitschechische. Mit anderen Worten: Die im Deutschen richtig verwendete Verbindung „der heilige Herzog Wenzel“ zerfiel in die separaten Verbindungen „Fürst Wenzel“ und „heiliger Wenzel“. Später wurde die Tradition zu einem antideutschen Kampfmittel der „Konfliktgemeinschaft“ der Tschechen und Deutschböhmen, aber das war in der Barockzeit noch nicht der Fall.

Mit der Wenzelstradition identifizierten sich alle Habsburger der Barockzeit. Damit wurde die Legitimität ihrer Regierung demonstriert, die Ge-

schichte der eigenen Dynastie gestärkt und das Interesse für die Wurzeln der böhmischen Staatlichkeit deklariert. Der hl. Wenzel sollte das „böhmische Ketzervolk" zurück ins katholische Europa führen. Daraus folgt, dass die Barockzeit alle Voraussetzungen erfüllte, zur zweiten Blüte der Tradition zu werden. Sie wurde seitens der Herrscher und mit bestimmten Einschränkungen auch von den einflussreichen Jesuiten unterstützt. Zumindest als ein „ewiger Herrscher" des Landes wurde der hl. Wenzel vom ganzen Volk, das sich im Mittelalter als „familia scti. Venceslai" bezeichnete, anerkannt. Die gespannte Barockfrömmigkeit, welche die Schrecken des Dreißigjährigen Krieges widerspiegelte, fand im Wenzelskult ihren Nährboden. Bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts hatte der Wenzelskult keine Konkurrenz: der starke Marianische Kult verlief oft parallel zu ihm, was zur Entstehung eines gemischten Typs des Kultes führte.

Die Regierungszeit Leopolds I. wurde zur nächsten Sternstunde der Tradition. Leopolds Interesse für die Tradition „infizierte" sowohl seinen Kaiserhof als auch sein Volk im weitesten Sinne des Wortes. Gemeinsam mit seiner langen Regierungszeit waren diese Tatsachen die zwei wichtigsten Prämissen für eine neue Blüte des Wenzelskultes. Dank dessen hatte die „Pietas Bohemica" als ein Bestandteil der „Pietas Habsburgica" einen starken Wenzelscharakter. Kein Zufall ist, dass Vieles zur Zeit Leopolds nach St. Wenzel benannt wurde: Tschechisch wurde zur Wenzelssprache, die neu gedruckte Bibel nannte man St. Wenzelsbibel, ein neuer Verlag hieß St. Wenzelserbe, ein jesuitisches Seminar trug den Namen des hl. Wenzel, mit seinem Namen erschienen Kalender etc. Leopold I. besuchte mehrmals das Städtchen Altbunzlau (Stará Boleslav), wo der hl. Wenzel den Legenden nach ermordet worden sein soll. Wie die zahlreiche Produktion von Büchern über den hl. Wenzel belegt, war der Musikteil der Tradition immer von großer Bedeutung. Die fast fünf Jahrzehnte dauernde Regierung Leopolds begleiteten viele musikalische Wenzelswerke. Wenn wir das Adjektiv „sakral" als gottesdienstlich, heilig, weihevoll und kirchlich verstehen, dann sind auf verschiedene Art und Weise alle diese Werke sakral. Ich erlaube mir, sie nach der anonymen und der konkreten Autorschaft zu unterteilen, um deutlich die Verehrung „von oben" und „von unten" zu vermitteln.

Den größten Teil des anonymen Schaffens stellen die in die Gesangsbücher, die sogenannten Kanzionale, eingetragenen Lieder. Diese Gesangsbücher dienten vor allem der Rekatholisierung des Volkes, das bei liturgischen und paraliturgischen Gelegenheiten größtenteils an den Gesang in der Muttersprache gewöhnt war. Darauf reagierte die Rekatholisierung entweder mit neuen Texten für die alten Lieder oder mit ganz neuen Liedern. Die Intensität des Wenzelskultes führte einerseits zu neuen Strophen des St. Wen-

zelschorals, andererseits brauchte die Aktualisierung des Kultes aber auch ganz neue Lieder. Die ältesten Lieder dieser Art stammen vom Ende des 16. Jahrhunderts und sind ein Spiegel des Zeitinteresses für die Rekonstruktion der böhmischen Geschichte anhand der ältesten Chroniken. Die jüngeren anderen Lieder sind teilweise auch auf Deutsch und man kann sie fast in allen wichtigsten tschechischen Kanzionalen finden. Von den Autoren oder Verfassern möchte ich nur einige nennen: Jan Ignaz Dlouhoveský, Václav Matěj Šteyer, Václav Karel Holan Rovenský, Karl František Rosenmüller, Jan Josef Božan und Antonín Koniáš bzw. Koňas oder Koňas von Vydří. Meist kann man nicht sicher sagen, ob ein Lied ein anonymes Werk ist oder ob es vom Verfasser des Kanzionals stammt. Die Autorenschaft ist gesichert, z. B. im Falle der Wenzelslieder im Kanzional *Svatoroční muzika* von Adam Václav Michna z Otradovic. Der Wenzelschoral wurde zu einer Vorlage für Kontrafakta (auch bei den Nichtkatholiken) und für Übersetzungen des Wenzelschorals ins Deutsche. Diese sind dann sehr wichtige Quellen zum Erkennen der deutschböhmischen Wenzelsverehrung im Allgemeinen! Ob diese Übersetzungen nur dem Verstehen oder auch dem Gesang dienten, ist noch nicht klar. Die deutschböhmische Verehrung ist bis jetzt eine große Forschungslücke, in der die Musikdenkmäler sicher eine große Rolle spielen.

Zu den häufigen Motiven der Lieder in den Kanzionalen und in den Bänkelsängerdrucken gehören die Türkenkriege. Sie sind übrigens auch Inhalt der ersten Wenzelskomposition, bei der wir den Autor kennen – ich spreche hier von der fünfstimmigen Motette *Haud aliter pugnans*, die wir in Adrian Willaerts Sammlung *Motecta liber primus* (1539) finden.[1] Die nächsten „Autoren-Kompositionen" erscheinen erst in der Zeit Leopolds I. Seine Vorbildungsverehrung motivierte die Komponisten zur Vertonung. Teilen wir die Werke der Leopoldinischen Zeit in zwei Gruppen: die erste beinhaltet die Werke mit Zusammenhang zu Leopolds Aufenthalt in Prag an der Wende der Jahre 1679 und 1680 und die zweite den Rest. Nach Prag übersiedelten Leopold und sein Hof aus Angst vor der Pest. Was bedeutete das für die Stadt und das Volk? Vor allem ein größeres Selbstbewusstsein und die gesellschaftliche und kulturelle Blüte. Zweifellos trug dazu auch Leopold selbst bei: das Kapitel seiner Wenzelskompositionen, d. h. ihre Autorschaft, Vorlagegewinnung und Aufführung in der St. Veitskathedrale auf der Prager Burg, ist zu kompliziert, um es hier zu behandeln. Nur kurz sei erwähnt, dass man Leopold mit den folgenden vokal-instrumentalen Werken

[1] Adrian Willaert, *Opera Omnia*, hg. von Hermannus Zenck, (Corpus mensurabilis musicae, 3; Rom, 1950).

verbindet: *Canzone (Hymnus) Sancte Wenceslae* ist eine mehrstimmige Bearbeitung des St. Wenzelschorals mit lateinischem Text.[2] Dazu gehört auch die „ungarische Kontrafaktum-Variante" *Hymnus Sancte Ladislae*.[3] Weiter ist das *Offertorium Salve Decus Bohemiae* zu nennen, das die einheimische lateinische Vorlage vertont.[4] Der Prager Aufenthalt stand auch im Zeichen des Musiktheaters – das Kaiserpaar besuchte u. a. das jesuitische St. Wenzelsseminar, wo die Seminaristen am Faschingssonntag, den 3. März 1680, das Werk *Bonae et Malae Educationes Typus Venceslaus et Boleslaus Fratres* aufführten.[5] Sein Autor war höchstwahrscheinlich der Komponist Šimon Machaonský, „praefectus musicae" des St. Wenzelseminars. Die musikalische Seite des Werkes, eines Vorläufers des bekannten Melodramas *Sub olea pacis* von Zelenka, ist nicht völlig klar – allgemein gilt, dass zu den Schuldramen meist nur Texte oder Synopsen erhalten sind. Das gilt z. B. für das Schuldrama aus der Feder des Direktors des Prager Jesuitenseminars Karel Kolčava, *Purpuratus martyr D. Wenceslaus, rex Bohemiae*.[6] Das Wenzelsstück von Heinrich Ignaz von Bibern ist leider nur namentlich bekannt. Ausreichend Quellen und Informationen hat man zum Oratorium *L' Abelle di Boemia ovvero S. Wenceslao* von Antonio Draghi und Nicolo Conte Minato.[7] Auch dieses Oratorium wurde im Frühling 1680 in Prag aufgeführt.

Die Wenzelswerke der Musiker mit Verbindung zum Wiener Kaiserhof sind kein geschlossenes Kapitel. Neben der vorgestellten Werke sind noch zwei Kompositionen vom Kapellmeister Antonio Bertali zu erwähnen: *Motetto de S. Wenceslao, Wenceslaum Sanctissimum ducem* und der Introitus *In virtute tua Domine*.[8] Während die Frage nach der Autorschaft der Werke von Bertali und Leopold enträtselt zu sein scheint (am besten ist es, die Begriffe Pseudo-Leopold und Pseudo-Bertali zu verwenden), herrscht Unklarheit z. B. im Fall des Kapellmeisters Giovanni Felice Sances oder im Fall der Benennung der Leopoldinischen Werke. Es ist zu fragen, was Ludwig Köchel unter dem Hinweis auf Reinhardts Inventar *Rubriche generali* mit der

---

[2] A-Wn Mus. Hs. 16056.

[3] Ebd.

[4] A-Wn Mus. Hs. 16066.

[5] Herbert Seifert, 'Die Prager Jesuitendramen zur Zeit Zelenkas', in *Zelenka-Studien II*, hg. von Günter Gattermann und Wolfgang Reich (Sankt Augustin, 1997), 393.

[6] Bohumil Ryba, 'Literární činnost Karla Kolčavy', *Časopis Matice Moravské*, 50 (1926), 459–460.

[7] A-Wn Mus. Hs. 18861.

[8] A-Wn Mus. Hs. 16068 und A-Wn HK 726.

Verbindung Leopolds I. mit *Cantata alla Bohema* meinte.[9] Ob dies nur eine Titelvariante ist oder ein neues Werk bleibt noch unklar.

Die Verehrung des Herrschers und entsprechende Werke seiner besten Musiker gaben einen neuen Impuls für das Schaffen der einheimischen Komponisten. Die bekannteste Komposition dieser Gruppe ist wahrscheinlich die *Missa scti. Wenceslai* von Adam Václav Michna z Otradovic.[10] Ähnlich wie die anderen Wenzelsmessen der Barockzeit zitiert er noch nicht den St. Wenzelschoral. Allgemein gilt, dass die Messen oft erst nach dem Komponieren benannt wurden, damit die Orientierung im Musikbetrieb und im Musikmaterial übersichtlicher war. Es ist keine Ausnahme, das gleiche Werk an verschiedenen Orten unter dem Namen eines anderen Heiligen zu finden. Ob diese oder jene Wenzelsmesse schon von Anfang an als solche gedacht war, ist meist unmöglich festzustellen. Dazu fehlen uns die Quellen und selbst wenn wir sie haben – das ist z. B. der Fall bei der lateinischen Wenzelsmesse des in Olmütz wirkenden Pavel Josef Vejvanovský – ist das Werk selbst oft nicht erhalten.[11] Das gleiche Schicksal traf auch einen anderen Musiker, der mit der Olmützer St. Wenzelskathedrale verbunden ist: die Motette *de s. Venceslo: Exaltare Domine* von Philipp Jacob Rittler ist nur dank der Eintragung im Inventar bekannt.[12] Ähnlich ist das auch bei der Rarität des Dominikaners Ferdinand Alanus de Rupe, der wahrscheinlich auch in Olmütz wirkte – seine *Missa sancti Wenceslai* wurde für 26 Stimmen komponiert.[13] Das Trebenitzer Inventar enthält außer der Rupe-Messe auch den Hinweis auf ein *Salve Venceslae* für Alt solo, vier Ripieni, ein Kornett, zwei Violinen, drei Posaunen und Orgel eines unbekannten Komponisten.[14]

Die kurze Regierungszeit von Kaiser Joseph I. (1705–1711) stand im Zeichen einer trägen Traditionspflege. Bleiben wir kurz bei Karl VI. (1711–1740). Friedrich Riedel schreibt zutreffend, dass Karl VI. die spanischen Heiligen, Ordensgemeinschaften und Bruderschaften bevorzugte und die Feste der

---

[9] Ludwig Köchel, *Johann Josef Fux, Hofcompositor und Hofkapellmeister der Kaiser Leopold I., Josef I. und Karl VI. von 1898–1740* (Wien, 1872), 460; Kilian Reinhardt, *Rubriche generali*, A-Wn Mus. Hs. 2503.

[10] Adam Václav Michna z Otradovic, *Missa Sancti Wenceslai*, hg. von Jan Racek und Jiří Sehnal (Musica Antiqua Bohemica, Serie II, 1; Prag, 1984).

[11] Jiří Sehnal, *Pavel Vejvanovský a biskupská kapela v Kroměříži* (Kroměříž, 1993), 48.

[12] Emilián Trolda, '*Svatý Václav v hudbě*', in *Cyril. Časopis pro katolickou hudbu posvátnou v československém státě*, 54 (1928), 58.

[13] Gracian Černušák, Bohumír Štědroň, Zdenko Nováček, *Československý hudební slovník osob a institucí* (Prag, 1963), 22.

[14] Trolda, *Svatý Václav*, 69.

böhmischen und ungarischen Landespatrone (Wenzel und Ladislaus) begangen nur die verwitweten Kaiserinnen.[15] Es ist hinzuzufügen, dass Leopold I. fünfzehnmal das Zentrum der böhmischen Wenzelsverehrung Altbunzlau besuchte, während die Zahl der Besuche Karls VI. und Maria Theresias dort an einer Hand abzuzählen sind. Ihre Aufenthalte am Wallfahrtsort basierten lediglich auf der Einhaltung der traditionellen Rituale zur Königskrönung in Prag. Hier bietet es sich an, eine der bekanntesten Wenzelskompositionen zu erwähnen – das Melodrama *Sub olea pacis,* das in Prag am 12. September 1723 im Klementinum vor dem Kaiserpaar gespielt wurde.

Am Wiener Hof erlebte die „Wenzelsmode" in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts ihr Finale, dessen Atmosphäre stark von den Wenzelsabhandlungen des berühmten Augustiner-Barfüßers Abraham a Santa Clara beeinflusst wurde. Außer den drei Wenzelswerken von Antonio Caldara möchte ich noch die *Mottetto de sancto Wenceslao et Ladislao* von Georg Reutter kurz behandeln.[16] Wie schon der Titel selbst indiziert, ist hier ein klares Vorbild Leopolds I. zu sehen. *Il Venceslao, drama per musica, da rappresentaris nella Cesarea Corte* des Tandems Antonio Caldara und Nicola Matteis (Autor der Ballettmusik) wurde in Wien mehrmals aufgeführt und ist ein guter Beleg für das Interesse an der Vertonung der Textvorlage von Apostolo Zeno.[17] Diese war auch bei den Opernkomponisten sehr beliebt. Sogenannte Venceslao-/Vincislao-Opern spielte man in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Italien, Deutschland, Österreich und England. Ihre Verbindung mit dem hl. Wenzel wurde früher ohne Zweifel akzeptiert, die heutige Musikwissenschaft ist da kritischer: Fraglich ist, ob das Motiv des Brudermordes vor dem Hintergrund der faktisch ungenau bearbeiteten Geschichte des böhmischen Königs Wenzel II. ein genügendes Argument für die Einreihung in die Wenzelstradition ist.

Während in Wien der Wenzelskult – vor allem als Folge des Aufstieges des Nepomukkultes – langsam verglühte, lebten in Böhmen und Mähren beide Kulte für längere Zeit nebeneinander. Viele der Wenzelswerke aus der Regierungszeit Karls VI. und seiner Tochter sind nicht erhalten. Meist handelt es sich um Messen, Motetten oder andere Formen zum Gottesdienst. Von den Komponisten will ich nur einige nennen, so Šimon Brixi, František Xaver Brixi, Jan Poppe, Jakob Gunther, František Václav Habermann,

---

[15] Friedrich W. Riedel, *Kirchenmusik am Hofe Karls VI. (1711–1740)* (München und Salzburg, 1977), 30.

[16] A-Wn HK 906.

[17] A-Wn Mus. Hs. 18228, 18229.

Jan Evangelista und Antonín Koželuh. Es ist wieder daran zu erinnern, dass die musikalische Wenzelsverehrung parallel im artifiziellen Bereich und im Volk lebte, Dutzende von neuen Kanzionalliedern oder Bänkelsängerliedern sind Dokumente dafür. Die Kraft der Tradition überragte auch die Landesgrenzen, wovon die in Krakau und in Salzburg komponierten Werke zeugen.

Die Zeit besonderer Genealogien verging: „Die Habsburger des 18. Jhs. kleiden sich bereits nicht mehr ins Erbgewand des hl. Wenzel. Die Insignie des hl. Patrons, die Krone, das Zepter, der Apfel, getragen am Krönungstag, sind für sie nichts mehr als Zeichen ihres definitiven legitimierten, versicherten und bestätigten böhmischen Königstitels.“[18]

Diese Beobachtung will ich nur um zwei Bemerkungen ergänzen. Dank der Habsburger erlebte die Wenzelstradition eine zweite Blüte. Gleichzeitig führte ihr Interesse am Nepomukkult zur Verschattung der Wenzelstradition. Gut zeigt es die Menge der Nepomukskompositionen aus der Zeit gegen 1729, als beide Heiligen kanonisiert wurden. Der hl. Wenzel wurde damals mit keinem einzigen Werk gefeiert. Aus Sicht der nationalen geistlichen Traditionen kann man also sagen, dass der Anfang des böhmischen Barocks im Zeichen der Wenzelsverehrung, das Ende dann im Zeichen der Nepomuksverehrung stand. Im 19. Jahrhundert wurde diese Situation noch erschwert, als sich ein großer Teil des Volkes mit der hussitischen Symbolik zu identifizieren begann – aber das würde uns zu einem anderen Thema bringen.

[18] Marie-Elizabeth Ducreux, ‘Symbolický rozměr poutě do Staré Boleslavi’, *Český časopis historický*, 95 (1997), 617. (Deutsche Übersetzung des Zitates vom Autor).

Jana Spáčilová

Kirchenmusik Wiener Komponisten in Mähren in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts

Die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts war in den Ländern der böhmischen Krone eine Blütezeit der katholischen figuralen Kirchenmusik. Das Herrscherhaus hatte seinen Sitz in Wien, auch der wirtschaftlich starke höhere Adel lebte außerhalb der böhmischen Länder (die Rede ist immer von der Habsburgermonarchie), sodass sich die kulturellen Aktivitäten auf die kirchlichen Kreise konzentrierten und die Kirchen und Klöster zu den bedeutendsten Zentren der Musikpflege wurden. Ein Zeugnis dafür sind in Mähren die in der St. Jakobskirche in Brno (Brünn), der Wallfahrtskirche auf dem Svatý Kopeček (Heiligberg) bei Olomouc (Olmütz) und im Benediktiner-Kloster Rajhrad (Großraigern) bei Brünn vorhandenen diesbezüglichen Quellen. Von dort stammen umfangreiche Sammlungen von Musikalien, die sich heute in der Abteilung der Musikgeschichte im Mährischen Landesmuseum (Oddělení dějin hudby Moravského zemského muzea, CZ-Bm) befinden. Aus der St. Jakobskirche und aus Großraigern stehen auch historische Inventare zur Verfügung, sodass ein Vergleich des heutigen Bestandes der Sammlungen mit ihrem historischen Bestand möglich ist. Das thematische Inventar von St. Jakob stammt aus dem Jahre 1763. Aus Großraigern gibt es sogar zwei Inventare: Von den in einem nicht-thematischen Inventar aus dem Jahr 1725 aufgezeichneten Werken sind heute nur noch wenige erhalten geblieben, das zweite, thematische, stammt aus dem Jahr 1777.

Die Kirchenmusik in Mähren stellt bereits mehrere Jahrzehnte hindurch ein Forschungsthema des Brünner Musikhistorikers Jiří Sehnal dar. Für unsere Untersuchung sind vor allem seine zwei Antonio Caldara und Johann Josef Fux gewidmeten Studien von grundlegender Bedeutung.[1] Mit

[1] Jiří Sehnal, 'Das mährische Musikleben in der Zeit Antonio Caldaras', in Brian W. Pritchard (Hg.), *Antonio Caldara. Essays on His Life and Times* (Aldershot, 1987), 249–276; Jiří Sehnal, 'Johann Joseph Fux und die kirchenmusikalische Praxis seiner Zeit in Mähren', in: Arnfried Edler – Friedrich W. Riedel (Hg.), *Johann Joseph Fux und seine Zeit* [Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover, 7] (Laaber, 1996), 291–227. Eine Zusammenfassung auf Tschechisch in: Jiří Sehnal, Jiří Vysloužil: *Dějiny hudby na Moravě* [Geschichte der Musik in Mähren] (Brno, 2001).

Ausnahme der Fux-Forschung[2] faden die Musiksammlungen aus Mähren bis in die jüngste Zeit relativ wenig Beachtung, obwohl es sich um wichtige, anderswo unbekannte musikalische Quellen handelt. Der Grund dafür liegt darin, dass die Informationen über diese Sammlungen nur in Form der Zettelkataloge im Mährischen Landesmuseum zugänglich sind; der Katalog RISM registriert nur einen Teil dieser Museenfonds.[3] Zu den bereits aufgearbeiteten Sammlungen gehört im Hinblick auf den von uns untersuchten Zeitraum auch – allerdings nur zum Teil – die Sammlung aus Dub nad Moravou (Dub an der March), die u. a. viele von dem Regenschori Johann Kops angeschaffte Kompositionen von Georg Zechner beinhaltet.[4] Die Sammlung des erzbischöflichen Schlosses in Kroměříž (Kremsier), die vor allem dank der Musikalien der Wiener Hofkomponisten aus dem Besitz von Bischof Karl Liechtenstein-Kastelkorn (1624–1695) bekannt ist, ist für unser Thema ohne Bedeutung, da sich in ihr aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts nur einige Kirchenkompositionen italienischer Provenienz befinden.[5]

Die im böhmischen Teil der Tschechischen Republik aufbewahrten Sammlungen mit Werken von Wiener Komponisten des Barock sind für die internationalen Forscher besser zugänglich: Der Katalog der Sammlung der Prager Burg wurde in Buchform publiziert,[6] die bedeutende Sammlung der Prager Kreuzherren mit dem roten Stern ist zwar gegenwärtig für die

---

[2] Für die Fux-Forschung hat Hellmut Federhofer die mährischen Sammlungen entdeckt, siehe Hellmut Federhofer, 'Unbekannte Kirchenmusik von Johann Joseph Fux', *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 43 (1959), 113–154.

[3] Informationen über die im Mährischen Landesmuseum befindlichen Sammlungen bringen zwei Publikationen, in denen eine kurze Beschreibung der einzelnen Kollektionen und die Namen der Komponisten zu finden sind: Theodora Straková , Jiří Sehnal, Svatava Přibáňová, *Průvodce po archívních fondech Ústavu dějin hudby Moravského musea v Brně* [Führer durch die Archivfonds der Abteilung der Musikgeschichte des Mährischen Landesmuseums] (Brno, 1971); Vojtěch Kyas, *Průvodce po archivních fondech II. Oddělení dějin hudby Moravského zemského muzea (Přírůstky za léta 1971–2001 a doplňky)* [(…) Zuwächse für die Jahre 1971–2001 und Ergänzungen] (Brno, 2007).

[4] Theodora Straková, 'K hudební minulosti Dubu u Olomouce' [Zur musikalischen Vergangenheit in Dub bei Olmütz], *Časopis moravského muzea* 53–54 (1968–1969), 5–28. Siehe auch den von Simona Šindlářová und Pavel Žůrek für das RISM erstellten Katalog der Sammlung.

[5] Jana Spáčilová, 'Repertoár chrámové hudby v Kroměříži v roce 1731. Olomoucký biskup Schtrattenbach a hudba vrcholného baroka III' [Das Repertoire der Kirchenmusik in Kremsier im Jahre 1731. Der Olmützer Bischof von Schrattenbach und die Musik des Hochbarock III]. *Opus musicum* 34 (2005), 3, 39–45.

[6] Jiří Štefan, *Ecclesia metropolitana Pragensis. Catalogus collectionis operum artis musicae. Catalogus artis musicae in Bohemia et Moravia cultae* IV. (Praha, i 1983, ii 1985).

Öffentlichkeit unzugänglich, ein großer Teil von ihr ist jedoch bereits im RISM registriert. Das Tschechische Museum der Musik hat seinen Zettelkatalog online veröffentlicht.[7] Auf ihre Entdeckung wartet nur noch die Sammlung des Schlosses in Český Krumlov (Böhmisch Krumau), die immerhin dadurch einmalig ist, dass einige hier vorhandene Werke (u. a. eine Kollektion von Motetten Georg Reutters d. J. oder die Introiten von Giovanni Felice Sances und Antonio Bertali), wie aus der Schrift der Kopisten hervorgeht, direkt aus Wien stammen.[8]

Den ältesten und wichtigsten Fonds der Musikalien in der Musikabteilung des Mährischen Landesmuseums stellt die Sammlung der St. Jakobskirche in Brünn dar. Dieser Sammlung sind bereits mehrere Studien gewidmet worden. Was ihren Umfang und vor allem die Existenz von nirgendwo anders erhalten gebliebenen Werken italienischer und aus dem heute österreichischen Teil der Habsburgermonarchie stammender Komponisten betrifft, ist sie eine der wichtigsten Sammlungen der Musik des Barock in der Tschechischen Republik überhaupt.[9] Sie kam in zwei Etappen in den Besitz des Mährischen Museums, der erste Teil in den Jahren von 1927 bis 1929, der zweite in den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts, weswegen es auch zwei getrennte Zettelkataloge gibt. Gegenwärtig beinhaltet diese Sammlung an die 2000 Musikalien, datiert ab Ende des 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts. Das im Jahre 1763 beim Dienstantritt des Regenschori Peregrinus Gravani auf Veranlassung des Brünner Magistrats angefertigte thematische Inventar erfasst den Bestand ab der Hälfte des 18. Jahrhunderts.[10] Das

---

[7] <http://nris.nkp.cz/Instituce.aspx?sigla=ABX001>

[8] Státní oblastní archív Třeboň, pobočka Český Krumlov [Staatliches Regionalarchiv Třeboň, Zweigstelle Český Krumlov]. Es handelt sich um eine Kollektion von Werken Wiener Komponisten aus der Zeit von Josef Adam von Schwarzenberg (1722–1782). Zu Bertalis und Sances' Introiten siehe den Beitrag von T. Erhardt im vorliegenden Band.

[9] Theodora Straková, 'Hudba na jakubském kůru v Brně od 2. pol. 17. do začátku 19. století' [Die Musik am Chor der St. Jakobskirche in Brünn ab der zweiten Hälfte des 17. bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts], *Sborník prací filosofické fakulty brněnské univerzity*, H 19–20 (1984), 105–112; dies., 'Hudba na Petrově v 17. až 18. století' [Die Musik am Petersberg im 17. und 18. Jahrhundert], *Časopis moravského muzea* 68 (1983), 101–116 (über Regenschori Altmann und seine Sammlung); Miroslav Krejčí, 'Inventář hudebnin z kostela sv. Jakuba v Brně z r. 1763 se zvláštním zřetelem k Peregrinu Gravanimu' [Das Inventar der Musikalien aus der St. Jakobskirche aus dem Jahre 1763 mit besonderer Berücksichtigung von Peregrinus Gravani] (Diplomarbeit, Univ. Brno, 1957).

[10] Näheres zur Entstehung dieses Inventars bei Vladimír Maňas, 'Brněnská městská rada a hudební provoz ve farním kostele sv. Jakuba ve druhé polovině 18. století' [Der Brünner Stadtrat und der Musikbetrieb an der Pfarrkirche St. Jakob in der zweiten Hälfte des

Inventar umfasst in seinem Hauptteil 718 Eintragungen und weitere 276 Eintragungen als Ergänzungen Gravanis, die den Stand bis 1781 dokumentieren. Ich werde mich im Folgenden nur mit jenen Musikalien befassen, die für den Kirchenchor von St. Jakob vor dem Jahr 1763 erworben worden sind.

Die Sammlung wurde in zwei Etappen bzw. von zwei Chorregenten angelegt. Der ältere Teil umfasst die Musikalien von Matthias Franz Altmann (gest. 1718), der an St. Jakob nur kurz, in den Jahren 1715–1718, tätig war. Vor seinem Dienstantritt an dieser Kirche 1682–1715 Regenschori an der Kollegiatskirche St. Peter und Paul (Brünn-Petrov/Petersberg), hatte er bereits damals Musikalien für deren Kirchenchor erworben. Dies bezeugt die Existenz einer großen Anzahl von Kompositionen aus den 90er Jahren des 17. Jahrhunderts. Mehrere dieser Werke sind am Petersberg jedoch nie aufgeführt worden, weil die dortige kirchliche Verwaltung kein Interesse zeigte und auch keine finanzielle Mittel für einen kontinuierlichen Musikbetrieb zur Verfügung hatte. Im Jahre 1719 wurde diese Sammlung von 1500 Kompositionen vom Sohn und Nachfolger als Regenschori, Ferdinand Franz Altmann (der bereits 1721 starb), an die St. Jakobskirche übergeben. Im Inventar aus dem Jahre 1763 sind diese Werke nicht verzeichnet; die von Altmann erworbenen Musikalien können jedoch aufgrund der alten Inventarnummern identifiziert werden. Die Sammlung umfasste angeblich 200 Musikalien, deren genaue Anzahl wird aber erst nach der neuen Katalogisierung festgestellt werden können. Auch aufgrund ihres heutigen Bestandes kann man diese Sammlung als außerordentlich bezeichnen, weil in ihr z. B. Werke von Giovanni Battista Bassani, Giacomo Carissimi und vielen anderen italienischen Komponisten vertreten sind.

Der zweite um die Musiksammlung von St. Jakob verdiente Regenschori war Matthaeus Rusmann (gest. 1762), zu dessen Zeit Werke von Komponisten des Wiener Hofes (Antonio Caldara, Johann Joseph Fux, Georg Reutter d. J. u. a.) erworben wurden. Rusmann hatte vor seinem Dienstantritt (von 1716 bis 1721) an der Kirche St. Michael in Wien gewirkt und dort Kontakte mit den Mitgliedern der kaiserlichen Hofmusikkapelle angeknüpft.[11] Dies wird von ihm in seinem Gesuch um Erhöhung seines Gehalts aus dem Jahre 1723 angeführt, wobei er auch seine Sammlung von 2000 Musikalien

---

18. Jahrhunderts], *Miscellanea z výročních konferencí České společnosti pro hudební vědu* (Prag, 2010). Das Inventar befindet sich heute im Archív města Brna [Archiv der Stadt Brünn], Sign. 5/16 (Fotokopie CZ-Bm, G 5035). Im folgenden Text verweise ich auf die neue Paginierung.

[11] Rusmann war an St. Michael Choralist (Bassist). In seinem Gesuch um die Anstellung an der St. Jakobskirche ist auch seine Funktion als „Vice Regens Chori" angegeben.

erwähnt und sich zugleich verpflichtet, diese der Kirche zu übergeben. Falls Rusmann die Zahl der Musikalien wahrheitsgemäß angegeben und – wie man voraussetzen kann – diese Sammlung während der Jahren seines Wirkens an St. Jakob noch erweitert hat, so haben seine Hinterbliebenen nach seinem Tod, wie aus den Eintragungen im Inventar aus dem Jahre 1763 ersichtlich ist, nur einen Teil abgeliefert.

Für die Geschichte der Musik in Österreich ist die Sammlung der St. Jakobskirche vor allem durch die unikate Vertretung der Vesperpsalmen von Fux von Bedeutung; diese sind bereits seit der Herausgabe des Katalogs durch Hellmut Federhofer bekannt. Zu den wichtigsten Bestandteilen der Sammlung von Rusmann gehören weiter drei unikate Messenteile von Caldara: *Kyrie et Gloria* (A 2130, D-Dur), *Gloria* (A 2131, D-Dur) und *Kyrie et Gloria* (A 2133, e-Moll).[12] Es handelt sich um durchkomponierte Kompositionen des Solemnis-Typus (die beiden ersten mit Clarino solo), die, was ihren Umfang und ihre Ausarbeitung betrifft, zu den besten Werken Caldaras dieser Gattung zu zählen sind. Im Repertoire der Messkompositionen ist der Akzent auf die für unsere Themenstellung in Frage kommenden Komponisten am besten zu beobachten: Unter den Schöpfern von 169 Messen, die Rusmann besorgt hat, sind am meisten Caldara (46, erhalten 13),[13] Johann Georg Zechner (23/16), Georg Reutter d. J. (13/10), Fux (10, nicht erhalten)[14] und Johann Georg Reinhardt (9/7) vertreten. Zu den bedeutendsten Komponisten gehören – auch nach dem heutigen Stand der Sammlung – noch Georg Donberger und Ferdinand Schmidt. Ein interessanter Beweis für die kulturellen Beziehungen zwischen Mähren und Wien ist das *Motetto Sanctorum*

---

[12] A 2130 (Clarino solo, Tromboni ad libitum, in D), A 2131 (in D), A 2133 (in e). Die Werke befinden sich nicht in den Katalogen der Kirchenwerke Caldaras, cf. Felix von Kraus, *Biographie des k. k. Vice-Hof-Kapellmeisters Antonio Caldara* (Diss., Univ. Wien, 1894); Manfred Thalhammer, *Studien zur Messenkomposition A. Caldaras* (Diss., Univ. Würzburg, 1971).

[13] Die Messe Sign. A 2145, im Inventar als Werk von A. Caldara bezeichnet (Seite 12, Nummer 58), ist in Wirklichkeit eine Komposition von Georg Donberger, s. Raimund Hug, *Georg Donberger (1709–1768) und die Musikpflege im Augustiner-Chorherrenstift Herzogenburg* (Sinzig, 2007), Kat. N. I,16. Zwei weitere als von Caldara stammend bezeichnete Messen sind als Werke eines anonymen Komponisten erhalten geblieben (S. 4, N. 17 = A 2335, N. 18 = A 2315), die Autorschaft der Messe A 2128 ist unsicher (vielleicht Johannes Brixides).

[14] Von zwei in der Sammlung der St. Jakobkirche vorhandenen Messen von Fux (A 2149, *Missa S. Leopoldi*, E 7; A 2148, *Missa A la mi re*, L 7) stammt die erstere aus der Sammlung Altmanns und wird mit 1708 datiert, die zweite trägt zwar am Titelblatt die Initialen Rusmanns (MR), befindet sich jedoch nicht im Inventar. Von der dritten Messe (A 1636, *Missa Lachrimarum*, E 94) ist nur der Einbanddeckel erhalten geblieben.

Cyrilli et Methudii, Laudemus viros gloriosos von Francesco Bartolomeo Conti, das wahrscheinlich anlässlich des jedes Jahr in der St. Michaelskirche in Wien gefeierten Gedächtnisses an diesen Heiligen komponiert wurde. Es ist ein weiterer Beweis für die Kontakte Rusmanns mit dieser Kirche nach seinem Abgang nach Brünn.[15]

Außer den direkten Beziehungen zwischen Wien und Brünn durch die Persönlichkeit des Regenschori Rusmann gab es auch eine wichtige Verbindung durch die Musiker von Johann Adam Graf von Questenberg aus Jaroměřice nad Rokytnou (Jarmeritz), die später an St. Jakob tätig waren und hier ihre Musikalien hinterlassen haben. Zwischen Wien und Jarmeritz gab es viele Beziehungen auf musikalischem Gebiet, entweder in Form von persönlichen Kontakten oder durch den Austausch des jeweiligen Repertoires.[16] In Mähren wurden mehrere Opern gespielt, die entweder am kaiserlichen Hof oder am Kärntnertortheater uraufgeführt worden waren, einige Wiener Komponisten haben ihre Werke auch im Auftrag Questenbergs geschrieben (Caldara, Ignazio Conti).[17] Der Nachfolger Rusmanns als Regenschori an der St. Jakobskirche, Peregrinus Gravani (1732–1815), stammte aus Jarmeritz. Er kam 1755 an diese Kirche als Tenor und wurde in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu einer bedeutenden Persönlichkeit des Brünner Musiklebens. Ein weiterer Musiker aus dem Umkreis Questenbergs, der Bassist Dominik Klopfan, hat das Repertoire dieser Kirche, an der er 1741–1774 als Organist tätig war, mit Werken von Hofmusikern Kaiser Karls VI. bereichert. Von den von ihm gesammelten Musikalien sind heute nur einige Stücke erhalten geblieben, ihr Bestand ist dennoch wichtig. Es handelt sich um vier *Salve Regina* für Bass und instrumentale Begleitung, zwei von Caldara,

---

[15] A 17.310, heute in der Sammlung des Minoritenkonvents in Brünn. Dass das Werk zur Sammlung Rusmanns gehört hat, bezeugen die Initialen ihres Besitzers am Titelblatt ('MR') und die Eintragung im Inventar (S. 171, Nr. 103).

[16] Mit dem musikalischen Betrieb auf Schloss Jarmeritz hat sich in den letzten Jahren im Rahmen des Forschungsprojektes der Grantagentur der Tschechischen Republik *Výzkum operního repertoáru v českých zemích v době baroka* [Die Erforschung des Opernrepertoires in den böhmischen Ländern zur Zeit des Barock] (GA 408/09/0334) Jana Perutková befasst; ihre neuesten Ergebnisse befinden sich in ihrer Studie 'Das Musikleben unter Johann Adam Graf von Questenberg (1678–1752) und die Partitursammlung aus seinem Besitz', *Studien zur Musikwissenschaft*, 57 (2010).

[17] Von den Opern Caldaras wurden in Jarmeritz *Amalasunta* (1726) und *L'Amor non ha legge* (1728) uraufgeführt, Conti schrieb für Questenberg seine Opern *L'elezione d'Antioco in rè della Siria* (1732), *Cleonice e Demetrio* (1732) und *Il delizioso ritiro scielto da Lucullo, console Romano* (1738).

je eines von J.G. Reinhardt und G. Reutter d. J.[18] Im Hinblick darauf, dass drei von diesen Kompositionen nirgendwo anders nachweislich sind, ist es möglich, dass sie in Wien direkt für Klopfan, der als Solist bei den Opernproduktionen in Jarmeritz aufgetreten war, angeschafft worden sind.[19]

Eine weitere in Hinsicht auf unser Thema bedeutende Quelle ist die Kollektion der Kompositionen aus der Praemonstratenser-Residenz am Heiligberg bei Olmütz, die heute einen Bestandteil der Sammlung der Augustinianer in Brünn bildet.[20] Sie umfasst nach dem heutigen Wissensstand 84 Musikalien, also nur einen fragmentarischen Teil der ursprünglich 2000 Kompositionen umfassenden Sammlung, die nach der Auflösung des Klosters im Jahre 1784 verkauft worden war.[21] Wer die Auswahl dieser Musikalien getroffen hat und wie diese in die Augustinianer-Sammlung gekommen sind, ist nicht bekannt. Die Musikalien, meistens Messen, stammen aus den Jahren 1717–1771. Interessant ist bereits die Vertretung der Komponisten: Mit Ausnahme eines italienischen (Giambattista Sammartini) und zwei einheimischer (der Piarist Anton Mašát und der Regenschori an der St. Moritzkirche in Olmütz, Franz Karl Müller) handelt es sich ausschließlich um österreichischen Komponisten, bzw. um Komponisten italienischer Herkunft am Wiener Hof. Die Bestimmung der Autorenschaft einiger Werke ist zwar fraglich, doch lassen bereits die Namen dieser Komponisten selbst auf den Titelblättern und die Zahl ihrer Werke Aussagen über das Repertoire des

---

[18] A 1575: Caldara, A 1576: Caldara, A 1783: Reinhardt, A 1791 (Einbanddeckel), A 47.232 (Stimmen): Reutter. Die letztgenannte Komposition ist im Reutter-Katalog unter Nr. 181/31 verzeichnet, die übrigen sind als Unikate erhalten geblieben, s. Norbert Hofer, *Thematisches Verzeichnis der Werke von Georg Reutter Jr.*, Maschinschrift, Wien 1947.

[19] Nach den erhaltenen Libretti hat Klopfan in folgenden Opern gesungen: A. Caldara – *Il Gran Mogol* (1729), F. A. Mitscha – *L'Origine di Jaromeriz* (1730), I. Conti – *Il delizioso ritiro* […] (1738), G. F. Brivio – *Demofoonte* (1738). Er sang auch am Jarmeritzer Kirchenchor. Vladimír Helfert, *Hudební barok na českých zámcích. Jaroměřice za hraběte Jana Adama z Questenberku* [Das Musikbarock auf den böhmischen Schlössern. Jarmeritz unter dem Grafen Johann Adam Questenberg] (Praha, 1916).

[20] Als erster hat über diese Sammlung Bohumír Štědroň in seiner Studie 'Hudební sbírka augustiniánů na Starém Brně' [Die Musiksammlung der Augustinianer in Alt Brünn], *Věstník ČAVU*, 52 (1943), 1–29 informiert. Über die in ihr erhaltenen Werke von Caldara und Fux schrieb Jiří Sehnal (siehe Anm. 1). Eine ausführliche Beschreibung der Sammlung siehe bei Jana Spáčilová, *Pro Choro Sacro Montano. Hudební sbírka ze Svatého Kopečku u Olomouce (1717–1771)* [(...) Die musikalische Sammlung von Heiligberg bei Olmütz], <http://acta.musicologica.cz> 2005/1, ohne Seitenangabe.

[21] Jiří Sehnal, 'Hudba v premonstrátském klášteře Hradisko u Olomouce' [Die Musik im Praemonstratenserkloster Hradischt bei Olmütz], *Časopis moravského muzea*, 76 (1991), 185–222.

Kirchenchores am Heiligberg zu. Am meisten vertreten sind hier Caldara (23) und Fux (18), es folgen Matthias Oettl (4), Johann Georg Reinhardt (4), Georg Reutter d. J. (3), Ignaz Holzbauer (3), Marc' Antonio Ziani (2) und Johann Adam Scheibl (2). Mit nur je einem Werk sind Anton Franz Römer, Ferdinand Schmidt, Franz Gerhard Pruneder, Gregor Joseph Werner, Johann Georg Zechner, Franz Ignaz Tuma und Karl Ditters von Dittersdorf vertreten. Obwohl sich die Kirche am Heiligberg außerhalb der Hauptzentren befand, war das Niveau der in ihr aufgeführten Musik also keinesfalls von nur lokaler Bedeutung.

Das dritte Musikzentrum Mährens, dessen Repertoire dank einer erhaltenen Sammlung und ihrer Inventare zu erforschen möglich ist, stellt das Benediktinerkloster Großraigern dar. Die dortige Musiksammlung beinhaltet fast 1900 Kompositionen vom Beginn des 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts, in den Besitz des Mährischen Landesmuseum ist sie zwischen den Jahren 1920–1951 gekommen. Im Mährischen Landesmuseum befinden sich auch ihre im 18. und 19. Jahrhundert angelegten Inventare. Das älteste (nicht thematische) stammt aus dem Jahre 1725 und verzeichnet lediglich die Namen der Komponisten und die Titel der Werke.[22] Ein weiteres Inventar, aus dem Jahre 1771, ist bereits thematisch, außer dem Titel, der Besetzung und den alten Signaturen führt es auch die Beschaffer jedes Werkes (meistens die Chorregenten) an, was auch die nähere Datierung der Abschriften ermöglicht.[23] Für die von uns untersuchte Zeit war die wichtigste Persönlichkeit Norbert Peschka (1686–1739), der auf den Musikalien ab 1717 als Regenschori genannt wird.[24] Unter seinen Nachfolgern haben sich um die Anschaffung neuer Musikalien Benedict Smetana (Regenschori in den Jahren 1754–1756), Fridericus Schmidt (1756–1760) und Alexius Habrich (1766–1770) verdient gemacht.

Der Vergleich beider Inventare zeigt eindeutig, wie sich das Repertoire am Kirchenchor in Großraigern während des zweiten und dritten Viertels

---

[22] *Consignatio Partium Musicalium Chori Rayhradensis Anno 1725*, Musikabteilung des Mährischen Landesmuseums, Sign. G 297. Theodora Straková, 'Rajhradský hudební inventář z r. 1725' [Das musikalische Inventar aus Großraigern aus dem Jahre 1725], *Časopis moravského muzea*, 58 (1973), 217–246.

[23] *Consignatio Musicalium, id est Missarum, Offertoriorum, Aria[rum], Vesperarum, Antiphonarum, Symphoniarum et reliquiarum,Parthiarum* [!] *etc. pro Monasterio Rayhradensi OSB in Moravia anno 1771*, CZ-Bm Sign. G 6. Zugänglich über: <http://www.manuscriptorium.com>.

[24] Sein offizieller Lebenslauf führt als Jahr seiner Ernennung zum Regenschori 1733 an. Maurus Joseph Kinter, *Vitae monachorum qui ab anno 1613 in monasterio O.S.B. Raihradiensi in Moravia professi in domino obierunt* (Brno, 1908).

des 18. Jahrhunderts gewandelt hat. Es ist dabei anzumerken, dass das Kloster bis 19. Jahrhundert eine Expositur des Benediktiner-Klosters in Prag-Břevnov war, was seine Auswirkungen auch auf der kulturellen Ebene hatte. Im Repertoire in Großraigern befinden sich daher auch Namen von Prager Komponisten, die in anderen mährischen Sammlungen überhaupt nicht aufscheinen. Im Inventar aus dem Jahre 1725 sind Ignaz Brentner (1689–1742) und Gunther Jacob OSB (1685–1734) die am meisten vertretenen Komponisten, später wurden hier auch Werke des Domkapellmeisters der St. Veit-Kathedrale, Franz Xaver Brixi (1732–1771), gespielt. Der dritte der im Inventar von Großraigern aus dem Jahre 1725 mit ihren Werken am meisten vertretenen Komponisten ist Ignaz Lukas Anton Beer, Regenschori im nahegelegenen Dorf Hustopeče (Auspitz).[25] Im Inventar erscheinen auch mehrere tschechische Namen wie Benda, Czervenka, Ducat, Kwasniczka, Starzechowsky. Einige dieser Komponisten sind näher bekannt: Anton Bernkopf (gest. 1746) war Organist an der St. Moritz-Kirche in Kremsier, Karl Joseph Einwaldt (ca. 1679–1753) wirkte in derselben Funktion an der Kathedrale in Olmütz. Von den italienischen Komponisten ist Giovanni Battista Bassani zu erwähnen, der auch in der Sammlung Altmanns häufig vetreten ist. Das Repertoire in Großraigern war jedoch deutlich auf die einheimischen Komponisten orientiert. Die Wiener Komponisten sind nur durch 22 Werke von den insgesamt 459 vertreten, wobei es sich wieder meistens um Messkompositionen handelt (13 von 82, von denen sich zehn in der als „Missae primae classis“ und drei in der als „Missae secundae classis“ bezeichneten Abteilung des Inventars befinden). Die Komponisten repräsentieren mehrere Generationen, keiner von ihnen ist mit einer auffällig größeren Anzahl von Werken vertreten: G.F. Sances (3), J.H. Schmeltzer (2), M.A. Ziani (2), Fux (3), Caldara (3), M. Oettl (3), J.G. Reinhardt (5), F.B. Conti (1). Interessant ist dabei, dass die Messen der Wiener Komponisten im Inventar nicht nur gemäß ihrer liturgischen Funktion bei den Festen des Kirchenjahres eingeteilt sind, sondern auch als Repräsentanten eines bestimmten Stils verstanden wurden, da diese „Missae primae classis“ mit dem den Zusatz „italica“ versehen sind, wahrscheinlich als Betonung ihres damals modernen und musikalisch „höherwertigen“ Charakters. Eine nähere Identifizierung dieser Werke ist leider nicht möglich; von den im Inventar angeführten Kompositionen befinden sich in der Sammlung heute nur wenige Exemplare.

[25] Die oft wiederholte Angabe, dass Beer in Großraigern als Organist tätig war, konnte nicht verifiziert werden.

Bereits für das folgende Dezennium ist im Repertoire in Großraigern jedoch eine gründliche Bevorzugung von Komponisten außerhalb der böhmischen Länder festzustellen, was wieder am Beispiel der Messen gezeigt werden kann. Unter den Komponisten von 50 Messen, die nach dem Inventar aus dem Jahre 1771 durch Norbert Peschka besorgt worden waren, befanden sich außer den lokalen, mährischen Komponisten Johannes Brixides (8 Messen) und Johann Furbe (5) die bereits bekannten Namen: Oettl (8), Caldara (7), Reinhardt (5), Pruneder (3), Donberger (3), Reutter (2), Scheibl (2) und Schmidt (2). Es ist signifikant, dass Fux unter den neu angeschaffenen Kompositionen zwar nur mit einer einzigen Messe vertreten ist, sein Name im Inventar aber an der ersten Stelle steht. Die ungewöhnlich große Anzahl der Werke des Musikers am Wiener Schottenstift, Matthias Oettl, kann man wahrscheinlich mit den kulturellen Beziehungen innerhalb des Benediktiner-Ordens erklären. Während der folgenden Dezennien zeigt sich der Einfluss Wiens und der österreichischen Klöster durch die Anzahl der Werke von Georg Reutter d. J. (insgesamt neun Messen) und vor allem Georg Zechner (insgesamt 15). Im Unterschied zum älteren Inventar ist eine Mehrzahl dieser Werke auch erhalten geblieben.

Welche Aussagekraft haben nun diese statistischen Angaben? Vor allem ist zu betonen, dass die Eintragungen nicht immer glaubwürdig sind. Die Autorenschaft war im 18. Jahrhundert ein relativer Begriff, viele Werke sind an verschiedenen Orten unter verschiedenen Namen vorhanden. Diese Situation ist vor allem in der Kirchenmusik offensichtlich; sie war durch ihre Funktion bestimmt, was die Entstehung einiger idiomatischer Elemente zur Folge hatte, die bei vielen Komponisten ohne Unterschied auftauchen. Für eine eindeutige Feststellung der Autorenschaft bei einzelnen Werken oder für einen eventuellen Katalog der von auswärts nach Mähren gekommenen Kompositionen wäre es daher notwendig, nicht nur die heutigen mährischen und tschechischen (böhmischen), sondern vor allem auch die österreichischen Sammlungen von Kirchenmusik umfassend zu untersuchen. Ein weiterer Faktor, der eine Generalisierung der festgestellten Tatsachen verhindert, ist, dass diese drei Sammlungen (von denen die eine nur fragmentarisch erhalten geblieben ist) nur ein sehr kleines Beispiel für die Kirchenmusik in Mähren in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts darstellen. Das Repertoire wichtiger Kirchen, wie z. B. das der Olmützer Kathedrale, ist nicht bekannt, in vielen anderen Fällen sind die Musikalien nur aus der zweiten Hälfte des 18. oder aus dem 19. Jahrhundert erhalten geblieben. Der Bestand der Sammlungen ist im Verlauf der Zeit verschiedenen Einflüssen unterlegen. Zu diesen (etwa die natürliche Änderung des Repertoires durch die Aussonderung der unbrauchbaren Werken, die Migration der Musikalien

mit ihren Besitzern, die josephinischen Reformen, die Veränderung des Geschmacks im Zusammenhang mit der cäcilianischen Bewegung im 19. Jahrhundert usw.) muss man in Tschechien auch die willkürlichen Eingriffe der kommunistischen Regierung in den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts hinzurechnen, bei denen auch noch wertvollere kirchliche Werte als die Musikalien vernichtet worden sind.

Trotzdem ist es aufgrund unserer Forschung möglich, wesentliche charakteristische Züge des mährischen Repertoires an Kirchenmusik in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts festzustellen. Die Gestaltung des Repertoires in den mährischen Kirchen wurde durch mehrere Faktoren bestimmt. Am Beispiel von Großraigern haben wir gezeigt, dass im Zusammenhang mit den geistlichen Orden mehr als eine lokale Zugehörigkeit die Beziehungen zwischen den einzelnen Klöstern wichtig waren. Bei den Wallfahrtskirchen wie am Heiligberg haben sich dank der Pilger Beeinflussungen auch durch entfernte kulturelle Zentren ergeben. In den Pfarrkirchen war die Einstellung der maßgebenden Persönlichkeiten gegenüber Kirchenmusik ausschlaggebend, und nicht zuletzt auch die finanziellen Möglichkeiten und andere Bedingungen des musikalischen Betriebs. Immer lag es jedoch auch an der Initiative und den persönlichen Kontakten des Chorregenten als einer Person, die für die Besorgung neuer Werke verantwortlich war. Für die ersten zwei Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts ist in Mähren noch der Einfluss der Musik des 17. Jahrhunderts zu verspüren. Außer den italienischen und vor allem einheimischen Komponisten erscheinen bereits aber auch – ganz besonders in der Sammlung des Olmützer Bischofs Karl von Liechtenstein-Kastelkorn – die Werke von Komponisten des Wiener Hofes. Im zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts wird die Zuneigung zu den Wiener Komponisten bemerkbar, vor allem zu den Musikern am Hof Kaiser Karls VI., unter denen Antonio Caldara eine besondere Stellung einnahm. Was die musikalischen Gattungen betrifft, haben die Komponisten aus dem österreichischen Teil der Habsburgermonarchie vor allem die Messkompositionen und größere für die Liturgie bestimmte Werke geliefert (Litaneien, Vespern, marianische Antiphonen). Die kleineren geistlichen Werke (Offertorien, Motetten, Arien) sind vor allem in den Händen einheimischer Komponisten geblieben; größer ist bei diesen auch die Zahl von Kontrafakten der italienischen Opernarien. Falls wir einen Vergleich der Situation in Mähren mit der musikalischen Kultur in Böhmen versuchen wollen, so zeigt sich die große Vertretung der Kompositionen von Antonio Caldara als die markanteste Gemeinsamkeit. Den in Venedig geborenen und ab 1716 in Wien wirkenden Caldara kann man zweifellos als den wichtigsten Komponisten der Kirchenmusik des Hochbarock in den böhmischen Ländern bezeichnen.

Im Vergleich zu Mähren ist jedoch in Böhmen auch ein größerer Einfluss aus Deutschland (vor allem aus Dresden) bemerkbar, man findet auch viele Belege für die Beschaffung der Werke direkt aus Italien.

Unsere Kenntnisse von den Wiener Komponisten in den kirchenmusikalischen Sammlungen Mährens können wir noch um Informationen über ihre Vertretung in einer weiteren Gattung der Kirchenmusik ergänzen, die sich in dieser Zeit in Mähren im großen Maß verbreitet hat – im Oratorium. Dank der erhaltenen Libretti sind heute 15 Werke mit ihren Aufführungen feststellbar. Drei von ihnen sind deutsche, an anderen Orten unbekannte Oratorien, die übrigen (italienischen) waren nach ihrer Uraufführungen nach Mähren importiert worden. In Partitur ist aus dieser Produktion nur ein einziges Werk erhalten geblieben. Außerdem konnten zwei Wiener Oratorien in der Sammlung von Johann Adam Graf von Questenberg identifiziert werden, es ist jedoch nicht bekannt, ob sie in Mähren auch aufgeführt wurden.

Fast alle Oratorien, bei denen eine Aufführung in Mähren feststellbar ist, wurden in Brünn gespielt. Das erste hier aufgeführte Oratorium eines Wiener Komponisten war *Desperanti peccatori a moriente Jesu restituta vita, das ist: Das durch den Todt Jesu dem verzweifflenden Sünder wider beygebrachte Leben* von Johann Georg Reinhardt, das auch die erste bekannte Aufführung eines Oratoriums in Brünn überhaupt ist. Das Werk wurde am Karfreitag des Jahres 1721 in der heute nicht mehr existierenden St. Nicolaskirche „auf den grossen Marck“ (heute Náměstí Svobody/Platz der Freiheit) aufgeführt.[26] Das selbe Werk wurde im Jahre 1726 unter dem Titel *Per crucem Jesu sit desperanti vitae restitutio* in Olmütz gespielt.[27] Es ist nicht ausgeschlossen, dass diese Aufführung auf persönliche Kontakte des Komponisten mit seinem Lehrer, dem Organisten an der Olmützer Kathedrale, Karl Joseph Einwaldt, zurückzuführen ist.[28] Es ist nicht bekannt, wer der Auftraggeber dieses Oratoriums war, wahrscheinlich kam der Auftrag direkt vom Brünner Magistrat, ähnlich wie bei einem anderen 1730 in der St. Jakobskirche aufgeführten Oratorium Reinhardts, dem *Testamentum Salvatoris, Das ist: Der letzte Willen des Erlösers unsers Herrns Jesu Christi,* auf dessen Titelblatt ausdrücklich vermerkt ist, dass es sich um eine Produktion „auff Veranlassung eines Löbl. Wohlweißen Magistrats der König-

[26] Libretto CZ-R Z.f.18, adl. 9.

[27] Libretto GB-Lbl T.1857.

[28] Titelblatt des Werkes von Einwaldt *Vocalis decalogus*, Hradec Králové/Königgrätz 1720. Einwaldt war vor seinem Dienstantritt als Organist in Olmütz (1715) im Praemonstratenserkloster Hradischt tätig. Aufgrund einer Empfehlung des dortigen Abtes wurde er Schüler Reinhardts, der Hradischt im Jahre 1718 besucht hat.

lichen Stadt Brünn“ handle.[29] Das dritte sonst unbekannte Oratorium eines Wiener Komponisten ist *Ruhmwürdiger Cron- und Ehren-Streitt, anlagend den grossen Heiligen stummen Wohlredner und wohlredenten Stummen S. Joannem Nepomucenem* von Giuseppe Porsile, das am 16. Mai 1724 in der St. Peter und Paul-Kirche am Petersberg aufgeführt wurde. Das Werk ist eines der ersten zum Gedächtnis an Johannes von Nepomuk komponierten Oratorien, noch vor seiner Heiligsprechung im Jahre 1729.[30] Die anderen Werke der Wiener Komponisten gehören zur Gattung des italienischen Oratoriums. Im Jahre 1725 wurden in Brünn sogar zwei Oratorien aufgeführt, und zwar Caldaras *Il rè del dolore in Giesu Cristo Signor nostro coronato di spine* (am Karfreitag, am 30. März)[31] und Porsiles *Il sacrificio di Gefte* (am zweiten Sonntag nach Ostern, am 15. April).[32] Die beiden Werke beinhalten hinzugefügte Arien („arie agiunte“), im ersten Fall sind sie am Ende des Librettos abgedruckt, im zweiten Fall in den Text eingefügt.

Bei den übrigen in Brünn aufgeführten Oratorien ist der Auftraggeber bereits bekannt, nämlich der Olmützer Bischof Wolfgang Hannibal Kardinal von Schrattenbach (1660–1738, Bischof seit 1711), einer der bedeutendsten Musikmäzene Mährens in der Zeit des Barock, der lange Jahre in Italien verbracht hat und 1719–1721 Vizekönig von Neapel war. Dank seiner persönlichen Kontakte hat die einheimische Musikkultur Anregungen erhalten, die sie den wichtigsten Zentren des musikalischen Europas an die Seite stellte. Der Bischof ließ an seinen Schlösser in Kremsier und Vyškov (Wischau) Opern (aufgrund der erhaltenen Libretti kann man 21 Werke aus den Jahren 1727–1737 feststellen) und in seinem Brünner Palais in der Fastenzeit italienische Oratorien aufführen, von denen aus einigen Jahren bis jetzt sechs Werke bekannt sind (insgesamt existieren 34 Libretti aus den Jahren 1723–1738).[33] Unter diesen befinden

---

[29] Libretto CZ-R Z.f.18, adl. 10.

[30] Jana Spáčilová, ‘Das „Oratorio di S. Giovanni Nepomoceno“ von Antonio Caldara im Kontext der Nepomuk-Oratorien in den 20er Jahren des 18. Jahrhunderts’ Musicologica Austriaca, 28 (2009), 145–160..

[31] Libretti: CZ-R Z.f.18, adl. 6a, 6b (italienischer und deutscher Text, in zwei selbständigen Bänden).

[32] Libretto: CZ-R Z.f.18, adl. 5a, 5b (italienischer Text und deutsche Synopsis).

[33] Jana Spáčilová, ‘Hudba na dvoře olomouckého biskupa Schrattenbacha (1711–1738). Příspěvek k libretistice barokní opery a oratoria’ [Musik am Hof des Olmützer Bischofs Schrattenbach […] Ein Beitrag zur Librettistik der Oper und des Oratoriums des Barock] (Diss., Univ. Brno, 2006); dies. auch, ‘Brněnská oratoria z rozkazu jeho Eminence. Olomoucký biskup Schrattenbach a hudba vrcholného baroka IV.’ [Die Brünner Oratorien auf Befehl Seiner Eminenz. Der Olmützer Bischof Schrattenbach und die Musik des Hochbarock IV.], *Opus musicum*, 37 (2005), 4, 36–43.

sich auch mehrere sonst unbekannte Kompositionen prominenter italienischer Komponisten, vor allem aus Neapel (Leonardo Leo, Leonardo Vinci, Niccolò Porpora, Giovanni Porta). Im Repertoire der Oratorien nimmt auch der Kammerkomponist Schrattenbachs, Václav Matyáš Gurecký (Wenzel Matthias Guretzki) (1705–1743), eine wichtige Position ein.[34]

Die Aufführungen von Oratorien Wiener Komponisten im Auftrag von Schrattenbach fanden in den Jahren 1729–1731 statt. Von den Werken von Johann Joseph Fux wurden in Brünn zwei Oratorien gespielt, *La deposizione dalla Croce di Gesu Cristo Salvator nostro* (1729) und *Cristo nell'orto* (1731). Ein weiterer Komponist war Georg Reutter d. J., dessen *Bersabea, ovvero Il pentimento di David* (1730) im Vergleich mit dem Original interessante Änderungen aufweist. Der Librettist Giovanni Battista Catena, kurz zuvor als Schrattenbachs Sekretär angestellt, hat das Werk für die Brünner Aufführung wahrscheinlich selbst bearbeitet. Im zweiten Teil des Oratoriums erscheint eine neue Szene (Rezitativ und Arie des Nunzio, *D'un giusto Dio sdegnato*), das Rezitativ vor der Arie der Bersabea, *Orch'è morto il Figlio mio*, ist verlängert. Der Monolog, in dem die Bersabea ihren toten Mann beweint, hat auf diese Weise an Gewicht gewonnen, wie auch die Person selbst. Der Text war vielleicht als Accompagnato-Rezitativ vertont.

Der beliebteste Oratorien-Komponist war Antonio Caldara, von dem vier Werke stammen. Beim ersten, *La santissima annunciazione di Maria Vergine* (1729), ist zwar der Komponist nicht angeführt, es handelt sich jedoch zweifellos um das *Oratorio per la Santissima Annunziata* Caldaras, das im Jahre 1715 im Palast des Prinzen Ruspoli in Rom während des dortigen Aufenthaltes Schrattenbachs aufgeführt worden war. Nach den Belegen über die Besuche des Bischof bei Ruspoli kann man vermuten, dass die Partitur des Werkes bereits damals erworben wurde. Für die Brünner Aufführung war das Werk gekürzt und in zwei Teile aufgeteilt worden. Das zweite Oratorium war *La caduta di Gerico* (1730). Auch diesmal waren Änderungen vorgenommen worden: Eine Arie (*Quel armarsi, e porsi in campo*) ist ausgelassen, eine andere (*Crolleranno e poscia in polve*) ist eingefügt. Das dritte war *La passione di Giesu Cristo Signor nostro* (1731); der Text des Brünner Librettos stimmt mit dem Originaltext wörtlich überein. Das vierte Oratorium Caldaras, dem ich mich kurz widmen will, ist *Morte, e sepoltura di Christo*

[34] Gurecký war Komponist von vier Opern (1729 – *Antioco*, 1730 – *Griselda*, 1734 – *Scipione nelle Spagne*, 1735 – *Nitocri*) und drei Oratorien (1731 – *Giacobbe*, 1734 – *San Francesco di Paola*, 1734 – *Gioas, re di Giuda*).

(1730), bei dem als bisher einzigem auch die Partitur gefunden wurde,[35] was uns die musikalischen Bearbeitungen näher zu betrachten ermöglicht, denen in Mähren wahrscheinlich auch andere Werke unterzogen wurden, obwohl ihr Text unverändert geblieben ist. Nach der Handschrift des Kopisten stammt die Partitur wahrscheinlich aus Salzburg. Für die Brünner Aufführung wurde eine Arie eingefügt, die mit einer anderen Hand und auf einem anderen Papier geschrieben wurde.[36] Der Text dieser Arie, *Gioia la cruda morte*, ist mit seinem Original identisch, nicht jedoch die Musik. Es handelt sich um die umtextierte Arie *Son pellegrino errante* aus der Oper *Siface* von Nicola Porpora, die im Dezember 1725 in Mailand uraufgeführt und einige Monate später in Venedig gespielt wurde. Die ursprüngliche Arie war weder sängerisch noch von der vorgeschriebenen Besetzung her anspruchsvoll, als Grund für ihre Ersetzung kann man lediglich das Bemühen um eine interessantere, modernere Musiknummer verstehen.

Ein weiterer mährischer Musikmäzen, der Oratorien Wiener Komponisten aufführen ließ, war Johann Adam Graf von Questenberg. Seine musikalischen Interessen hat er vor allem auf seinem Schloss Jarmeritz konzentriert, seine Musikkapelle hat jedoch auch in Brünn „Gastspiele" gegeben, darunter in der Fastenzeit 1736 mit zwei Oratorien. Das erste, *S. Elena al Calvario*, fand in der St Jakobskirche statt. Auf dem Titelblatt ist als Komponist Francesco Bartolomeo Conti angegeben, es handelt sich jedoch um das bekannte Werk Caldaras nach einem Text von Metastasio.[37] Das zweite Oratorium war Contis *L'osservanza della divina legge nel martirio de'Macabei*, aufgeführt in der St. Michaelskirche unter dem Titel *Il martirio della madre de'Macabei*. In der unlängst identifizierten Questenbergischen Musiksammlung, deren Musikalien sich heute vor allem in der Österreichischen Nationalbibliothek und im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien befinden, konnten ferner zwei Partituren festgestellt werden, über deren Aufführung jedoch nichts bekannt ist. Es sind dies Giuseppe Porsiles *Il*

---

[35] Partitur: D-B Mus. Ms. 2720. Vgl. Ursula Kirkendale, *Antonio Caldara. Life and Venetian-Roman oratorios*, revidiert und übersetzt von Warren Kirkendale (Florenz, 2007), 169.

[36] Näher zu der Identifizierung der Brünner Oratorien mit Hilfe von Wasserzeichen und Schriftproben bei Jana Spáčilová, *Die Rezeption der italienischen Oper am Hofe des Olmützer Bischofs Schrattenbach*, im Druck.

[37] Mehr zur Autorenschaft dieses Werkes siehe bei Jana Spáčilová, 'Sant'Elena al Calvario: Leo, Míča, Caldara nebo Conti? Příspěvek k historii oratoria v českých zemích doby baroka' [(...) oder Conti? Ein Beitrag zur Geschichte des Oratoriums in den böhmischen Ländern in der Barockzeit], *Opus musicum*, 41 (2009), 3, 25–29.

sacrificio di Gefte und *L'ubbidienza a Dio.*[38] Ob die Partitur des ersten Werkes mit der Brünner Aufführung dieses Werkes im Jahre 1725 zusammenhängt, konnte nicht nachgewiesen werden; der Text weicht an einigen Stellen ab.

Der letzte musikliebende, im Rahmen unserer Themenstellung zu erwähnende Adelige ist Franz Anton Graf von Rottal. Wie Schrattenbach in Kremsier und Questenberg in Jarmeritz, hat auch Rottal auf seiner Herrschaft in Holešov (Holeschau) italienische Opern produziert. Im Jahre 1736 ließ er von seinen Musikern in der Pfarrkirche in Holeschau Caldaras Oratorium *Santo Giovanni Battista* aufführen. Das Libretto ist heute leider verloren, sodass man eine eventuelle Bearbeitung nicht feststellen kann.[39]

Die vorliegenden Ergebnisse können zwar das Thema der Kirchenmusik Wiener Komponisten in Mähren nicht in seiner Gesamtheit erfassen, sie bieten jedoch wenigstens eine grundlegende Übersicht über deren Vertretung im hiesigen Repertoire. Eine weitere Aufgabe wäre es, die Bearbeitungen dieser Werke zu untersuchen (bei Kirchenwerken vor allem ihre Instrumentierung), auch bezüglich der persönlichen Kontakte der einzelnen Musiker bleibt noch manche Frage offen. Ein wichtiges Thema – vor allem für die einheimische Forschung – ist auch der Einfluss der Wiener Komponisten auf das Schaffen der lokalen Musiker. Trotzdem kann man bereits jetzt sagen, dass Mähren zu jenen Gebieten gehört hat, die mit dem natürlichen kulturellen Zentrum der Habsburgermonarchie, der Haupt- und Residenzstadt Wien, eng verbunden waren. Die musikalischen und auch die nicht musikalischen Quellen in Mähren sind also auch als Bestandteil des Forschungsmaterials für die Musikgeschichte Österreichs anzusehen.

---

[38] Partituren: A-Wn SA.68.C.11; A-Wgm III 15 608 (Q 973). Siehe Jana Perutková, *Das Musikleben* (wie Anm. 16).

[39] Jiří Sehnal, *Hudební literatura zámecké knihovny v Kroměříži* [Die Musikliteratur in der Schlossbibliothek in Kremsier] (Gottwaldov, 1960), N. 381 (Sign. C-KR Z/a XIII 45, adl. 8).

Peter Holman

Instrumental Ensemble Music in Central European Churches: Questions of Function, Scoring, and Performance Practice*

In the seventeenth century ensemble music was normally performed from parts. Scores were only used for storage, for study, for small ensembles such as solo voice or violin with continuo, or occasionally for keyboard players to play and direct from. Surviving sets of parts divide into two types. Partbooks, printed or manuscript, usually collect a body of music with compatible scorings—such as trios for two violins and bass, five-part strings, four voices with two violins and continuo, and so forth. There are also individual manuscript sets of parts, usually transmitting a single piece. They were mostly copied on single sheets of paper, and the practice in German-speaking areas of Europe was for one of the sheets, often the continuo part, to do duty as a wrapper containing the work's formal title, the library's shelf marks, and sometimes an incipit.

Sets of parts are invaluable because they often convey information not preserved in scores, such as how many instruments and voices played or sang each part, how doublings were organised, whether any voices or instruments dropped out of particular sections, or whether transposition was used. Individual sets of parts have the advantage over partbooks in that they were often copied for a specific, single performance, though of course they might have been subsequently reused, perhaps being changed in the process. When put together with information from account books, inventories, a knowledge of the original performing situations, and so on, they can sometimes allow the circumstances of original performances to be reconstructed in considerable detail.

The collection in the castle library at Kroměříž (Kremsier) in Moravia,[1] the subject of this paper, is one of only three substantial collections of

* I am grateful to Brian Clark for providing the music examples from his published editions, and to Robert Rawson for helpful comments on a draft of this paper.

1 Jiří Sehnal and Jitřenka Pešková, *Caroli de Liechtenstein-Castelcorno episcopi Olomucensis operum artis musicae collectio Cremsirii reservata* [*CLCC*], 2 vols. (Prague, 1998).

individual sets of parts surviving from the seventeenth century, the others being the Düben collection at Uppsala University Library,[2] copied and collected for the Swedish court, and the material copied for the *cappella musicale* of San Petronio in Bologna, now in the basilica's archive.[3] The Kroměříž collection was assembled during the reign of Karl Liechtenstein-Kastelkorn (1624–1695), prince-bishop of Olomouc (Olmütz).[4] Karl was elected bishop in 1664, and soon after formed a musical ensemble under the direction of the composer and trumpeter Pavel Vejvanovský, who was responsible for copying or acquiring most of the collection.[5] Vejvanovský's death in 1693 and that of his bishop two years later put an end to its expansion. In the eighteenth and nineteenth centuries it was stored in the church of St Moritz in Kroměříž, where it was discovered in the early twentieth century and was transferred to the castle library.

THE LITURGICAL FUNCTION OF INSTRUMENTAL MUSIC

The collection essentially divides into four types according to function: settings of sacred texts, settings of secular texts, ensemble sonatas, and ensemble dance suites, the last usually called *balletti* or *arien*. In this paper I am concerned with instrumental ensemble music performed in church services, so the suites will largely be ignored, as will those sonatas with titles that suggest they were written for secular use, such as Heinrich Schmelzer's solo violin sonata 'Cu Cu',[6] or Heinrich Biber's *Sonata pro Tabula*.[7] However, some sonatas, such as Antonio Bertali's *Sonata S. Leopoldi*, Biber's

---

[2] The Düben collection is gradually being made available online, see Erik Kjellberg and Kerala J. Snyder (eds.), *The Düben Collection Database Catalogue*, at www.musik.uu.se/duben/Duben.php.

[3] For the San Petronio collection, see Anne Schnoebelen, 'Performance Practices at San Petronio in Bologna', *Acta musicologica*, 41 (1969), 37–55; Eugene Enrico, *The Orchestra at San Petronio in the Baroque Era* (Washington DC, 1976); Osvaldo Gambassi, *La Cappella musicale di S. Petronio: maestri, cantori e strumentisti dal 1436 al 1920* (Florence, 1987); Marc Vanscheeuwijck, *The Capella Musicale of San Petronio in Bologna under Giovanni Paolo Colonna (1674–95): History, Organization, Repertoire* (Brussels, 2003).

[4] For Liechtenstein–Castelcorno, see Jiří Sehnal, *Pavel Vejvanovský and the Kroměříž Music Collection* (Olomouc, 2008), 10–24.

[5] For Vejvanovský, see Sehnal, *Pavel Vejvanovský*, esp. 25–66.

[6] *CLCC*, i. 525 (A 572a).

[7] Ibid. i. 198 (A 904a).

Sonata S. Polycarpi, or Vejvanovský's *Sonata Scti Mauritii*,[8] are named after particular saints, suggesting that they were written for their respective feast days. There are those such as Schmelzer's *Sonata Natalitia* or Vejvanovský's *Sonata Paschalis* and *Sonata Natalis*,[9] that were clearly written for great feasts, and those, such as Vejvanovský's *Sonata ante Dixit* or his *Sonata Vespertina*,[10] that suggest a particular liturgical function. Jiří Sehnal, the scholar who has spent his career studying the collection, has pointed out that a 1695 inventory of the collection places the sonatas among the categories of church compositions, implying that most of them were composed for that purpose; the *balletti* are placed at the end of the inventory.[11]

It is not immediately clear where the sacred music in the collection was performed. Karl was bishop of Olomouc, so we might expect performances in the cathedral there, but in fact he spent much of his time at his palace in Kroměříž, about 30 miles from Olomouc, where his estates were administered, so it is likely that most of the music was performed at St Moritz.[12] Significantly, Vejvanovský was described at his death as 'Chori praefectus ad S. Mauritium',[13] and the 1695 inventory describes the collection as 'rerum Musicalium […] in Collegiata Ecclesia Sti: Mauritij Cremsirij'.[14] There is no surviving description or picture of its interior before 1836, when it was destroyed by fire, though Sehnal has argued that the musicians performed in the chancel,[15] an arrangement that can be seen in Melchior Küsel's engraving of musicians performing in Salzburg Cathedral in 1682, though with four additional groups in galleries attached to pillars of the building.[16]

There also does not seem to be much information about the role of instrumental music in services at St Moritz, though the title of Vejvanovský's *Sonata ante Dixit* suggests that it was used to introduce the psalms at Vespers, and another place for sonatas might have been as a Magnificat antiphon substitute, the possible function of the *Sonata sopra Sancta Maria* in

---

[8] Ibid. 172, 198; ii. 644 (A 469, 556, 573, 611).

[9] Ibid. i. 548; ii. 609–610, 644 (A 480, 553, 624).

[10] Ibid. ii. 580, 609, 645–646 (A 240, 623).

[11] Sehnal, *Pavel Vejvanovský*, 73–75. See also the facsimile in *CLCC*, i. 41–76.

[12] For music at St Moritz, see Sehnal, *Pavel Vejvanovský*, esp. 176–199.

[13] Ibid. 65.

[14] See the facsimile in *CLCC*, i. 41.

[15] Sehnal, *Pavel Vejvanovský*, 120, 202f.

[16] See the discussion in Eric Thomas Chafe, *The Church Music of Heinrich Biber* (Ann Arbor, MI, 1987), 40–51.

Monteverdi's 1610 Vespers.[17] In the Mass the traditional positions for sonatas were after the Epistle (as in Mozart's Epistle sonatas), after the Gospel, or during the Communion.[18] To judge from the Kroměříž collection, vocal music was normally sung at the offertory of the Mass, though Vejvanovský's *Offertur Ad Duos Choros* of 1692, a three-movement sonata-like piece for a double choir of strings and continuo, might have been intended to fulfil that role.[19] However, the word 'offertur' could equally refer to some sort of secular offering, and this interpretation is supported by the middle movement, a two-section 'Sarabanda'.

Most of the sonatas in the Kroměříž collection are multi-section pieces lasting about four or five minutes, though there is a set of shorter five-part *Sonatellae* by Bertali.[20] They only last a couple of minutes each, and could have been used as intradas for the Mass or Vespers; many of the festive masses at Kroměříž start with short sonatas. Bertali's sonatellas were certainly performed in Vienna during processions. In the *Distincta Specificatione* or inventory of the imperial court chapel in Vienna, Bertali's sonatellas seem to be the pieces listed in the section 'Sonate Ordinarie p[er] Chiesa' as 'Sei sonate per la processione à 5.2. Cornetti, è 3. Tromboni, e Fagotto'.[21] They are scored in the Kroměříž copy for two violins, two violas, viola da gamba and continuo, though a set of parts in the Düben collection gives two cornetts and three trombones with organ as an alternative to strings,[22] and there is a separate Kroměříž set of parts of no. 4 scored for five 'Flautae'—recorders—and organ.[23] A set of 24 anonymous short sonatas for two violins, viola da gamba and continuo probably served a similar function.[24]

---

[17] On this point, see Stephen Bonta, 'Liturgical Problems in Monteverdi's Marian Vespers', *Journal of the American Musicological Society*, 20 (1967), 87–106, reprinted in Bonta, *Studies in Italian Sacred and Instrumental Music in the Seventeenth Century* (Aldershot, 2003), no. 1; David Blazey, 'A Liturgical Role for Monteverdi's "Sonata sopra Sancta Maria"', *Early Music*, 17 (1989), 175–183.

[18] See Stephen Bonta, 'The Uses of the *Sonata da Chiesa*', *Journal of the American Musicological Society*, 22 (1969), 54–84; reprinted in Bonta, *Studies in Italian Sacred and Instrumental Music*, no. 2.

[19] *CLCC*, ii. 636–637 (A 774). Modern edition: Pavel Josef Vejvanovský, *Composizioni per orchestra*, iii (Prague, 1961), 50–58.

[20] *CLCC*, i. 175–176 (A 533).

[21] *Distinta Specificatione. / Dell'Archivio Musicale per il Servizito / della Cappella, e Camera Cesarea*, A-Wn Mus. Hs. 2451, fo. 14^{v}.

[22] S-Uu imhs 001:006; facsimile at www.musik.uu.se/duben/Duben.php.

[23] *CLCC*, i. 169 (A 475).

[24] Ibid. ii. 874–876 (A 643).

SCORING

Turning to the scoring of the Kroměříž sonatas, the first issue to be addressed is the identity of the stringed instruments. The sets of parts appear to call for a bewildering variety of instruments: *violino*, *violetta*, *viola*, *viola da gamba*, *violon*, *violone*, *violone grande*, *basso viola*, *viola di basso*, or just *basso*. However, three inventories of the Kroměříž instruments help us to understand how stringed instruments were deployed, as does a general knowledge of string consorts at the time. Sehnal labelled the inventories A, B and C, suggesting that they were drawn up respectively in 1683, 1695 and after 1700.[25] They list five main types of bowed instrument: 11 'Violini' (A), 12 'Violini seu fides' (B), and 12 'Geigen' (C); 12 'Violae' (A), 11 'Violae di Brazzio' (B), and 11 'Bratschen' (C); two instruments called 'Bassetl' (A, B) or 'Violoncelli' (C); three instruments called 'Violon' (A), 'Violoni' (B) and 'Violonen' (C); and three 'Viola da gamba' (A), two 'Viola di gamba' (B), and two 'Gamben' (C). For the purposes for this paper I will disregard the other stringed instruments in the inventories, 'Violini piculi'; 'Viola fagotto' or 'Viola Fagott'; 'Violae d'Amour' or 'Violen d'Amour'; and those listed variously as 'Schalamey geigel', 'Fidiculae Schalamarum', and 'Kleine Schalmai geigen'. They are not specified in Kroměříž sonatas.

If we assume, as I think we can, that the instruments listed were mostly the same in all three inventories, then the changes in terminology are revealing: the 'Bassetl' in A and B became 'Violoncelli' in C; and 'Violae' in A became 'Violae da Brazzio' in B and then 'Bratschen' in C. This suggests that inner parts in Kroměříž sonatas labelled *viola*, *alto viola*, *tenore viola*, or *violetta*, were normally played by violas, and it explains why the ensemble needed as many of them as violins. Kroměříž sonatas often have more viola parts than violin parts: six-part string sonatas are usually scored for two violins, three violas and bass, while Vejvanovský's *Offertur Ad Duos Choros* has parts for violin, two violas, and basso viola in each choir.

One possibility we must consider is that inner parts marked *viola* or *violetta* were actually played by viols, as specified in a number of modern editions and used in some recordings. This may have happened occasionally: Alessandro Poglietti's autograph parts of a five-part balletto have the inner parts labelled 'Violetta' and 'Gamba', while a copy made at Kroměříž assigns them to 'Gamba' and 'Tenor Gamba'.[26] However, I do not think it was a

---

[25] Sehnal, *Pavel Vejvanovský*, 95f.; there is a facsimile of B in *CLCC*, i. 78.

[26] *CLCC*, i. 378–379; ii. 669–670 (A 768, 922).

general practice at Kroměříž, for several reasons. First, the inventories suggest that 'viola' unqualified meant the violin-family instrument, *Bratsche* in modern German. Second, when gambas are specified in Kroměříž sonatas they tend to be given soloistic parts, sometimes contrasted with ordinary violas, as in three large-scale sonatas by Augustin Kertzinger, director of music at St Vitus Cathedral in Prague from 1658 to 1664 and at St Stephen's Cathedral in Vienna from 1666 to 1678.[27] In these pieces a single viola da gamba is contrasted with violin-family instruments (including parts labelled 'Viola' or 'Violae') and wind instruments. It acts as a sort of continuo instrument, sometimes doubling the bass, sometimes playing chords and sometimes playing divisions. An eight-part sonata by Poglietti is scored for two violins and two gambas 'in Concerto' with alto, tenor and bass *viole* 'per Complimento necessarii'—that is, essential but subsidiary instruments.[28] The violin and viol families were not generally mixed in Italian and German string consort music until quite late in the seventeenth century; Poglietti and Kertzinger may have been pioneers in bringing them together in mixed ensembles.[29]

There are some instances in the Kroměříž parts of gambas being allocated to ordinary bass parts, as in the Bertali sonatellas already mentioned, or in a four-part sonata by Poglietti.[30] The autograph parts of the latter are labelled 'Violino', 'Violetta', 'Alto d. Viola', 'Viola da Gamba', and 'Organo'. Significantly, these are high-pitched parts: Poglietti's gamba part is in the baritone (F2) clef with the range *B flat* to *d'*. In general, in German consort music of the period the *violone* and the *fagotto* were commonly used as alternatives for ordinary-range bass parts, while the gamba and the tenor trombone were used as alternatives for high-pitched parts. High-pitched bass parts are often a sign in early seventeenth-century music—for instance, in Monteverdi—that the music was to be transposed down according to the rules of *chiavette*,[31] though I know of no evidence that this practice was in use as late as the Kroměříž sonata repertory.

---

[27] Ibid. 325–326 (A 527, 541, 4995). For Kertzinger, see Sehnal, *Pavel Vejvanovský*, 30, 85.

[28] *CLCC*, i. 390 (A 476).

[29] On this point, see Peter Holman, '"Col noblissimo esercitio dell vivuola": Monteverdi's String Writing', *Early Music*, 21 (1993), 577–590, at 587–588.

[30] *CLCC*, i. 389 (A 601).

[31] See Andrew Parrott, 'Transposition in Monteverdi's Vespers of 1610: An "Aberration" Defended', *Early Music*, 12 (1984), 490–516; Patrizio Barbieri, '*Chiavette* and Modal Transposition in Italian Practice (*c*.1500–1837)', *Recercare*, 3 (1991), 5–79; Stephen Bonta, 'The Use of Instruments in the Ensemble Canzona and Sonata in Italy, 1580–1650',

Mention of the *violone* raises the question of the identity of bowed bass instruments. The Kroměříž inventories include two types, the *bassetl* or violoncello, and the *violone*. A third type, *violone grande*, is not listed in the inventories, but is occasionally called for in Kroměříž parts—as in Vejvanovský's *Offertur Ad Duos Choros*. Leaving aside the *violone grande* for a moment, it is likely we are dealing here with two types of violin-family instrument, not one violin-family type and one type of viol, as Sehnal asserts.[32] The *Bassetl* was a common eighteenth-century Austrian name for the violoncello (Leopold Mozart wrote that the *Bassel* or *Bassette* 'also goes under the name *Violoncell*, from the Italian *violoncello*'),[33] though in the 1680s the instrument might be more properly thought of as a small bass violin, called in Italy *violoncino, violonzino, bassetto di viola* or some-such.[34] The *violoncello*, used for solo music and dependent on the use of metal-wound bass strings,[35] was developed in Italy in the 1660s and –70s as a solo instrument (it was first specified in Giulio Cesare Arresti's op. 4 of 1665),[36] and was not generally adopted north of the Alps until the early eighteenth century. At first it was strongly identified with Italian players, such as Antonio and Giovanni Bononcini in Vienna.[37]

Sehnal suggests that the *violone* at Kroměříž was a large viol tuned *GG-C-F-A-d-g*, pointing out that Johann Prinner and Daniel Speer described instruments of this sort in 1677 and 1687.[38] However, as with *violone* parts in the music of Buxtehude and other north German composers,[39] it is striking

---

Recercare, 4 (1992), 23–43; reprinted in *Studies in Italian Sacred and Instrumental Music*, no. 14.

[32] Sehnal, *Pavel Vejvanovský*, 109–110.

[33] James Webster, 'Violoncello and Double Bass in the Chamber Music of Haydn and his Contemporaries, 1750–1780', *Journal of the American Musicological Society*, 29 (1976), 413–438, esp. 414–417.

[34] Stephen Bonta, 'Terminology for the Bass Violin in Seventeenth-Century Italy', *Journal of the American Musical Instrument Society*, 4 (1978), 5–42; reprinted in *Studies in Italian Sacred and Instrumental Music*, no. 5.

[35] Stephen Bonta, 'From Violone to Violoncello: A Question of Strings?', *Journal of the American Musical Instrument Society*, 3 (1977), 64–99; reprinted in *Studies in Italian Sacred and Instrumental Music*, no. 4.

[36] Bonta, 'From Violone to Violoncello', 71, 96, 99.

[37] For the Bononcinis as cellists, see the introduction to Antonio Bononcini, *Complete Sonatas for Violoncello and Basso Continuo*, ed. Lowell Lindgren, Recent Researches in the Music of the Baroque Era, 77 (Madison, WI, 1996).

[38] Sehnal, *Pavel Vejvanovský*, 109–110.

[39] See the discussion in Peter Holman, 'Buxtehude on CD: A Tercentenary Survey', *Early Music*, 35 (2007), 385–396, at 388, 392. For the *GG* viol, see Kerala J. Snyder, *Dieterich*

that the Kroměříž *violone* parts never go below *C*—suggesting an instrument tuned like a violoncello. The ranges of the parts, frequently descending to *C*, also appear to rule out the strange *violone* tuning, *G-A-d-g*, given in the dictionary published in Prague in 1701 by Johann Balthasar Janowka.[40] Following Stephen Bonta's exhaustive study of the subject, it is now generally accepted that *violone* in Italian music up to and including Corelli meant a large bass violin rather than a viol, and this also seems to have been what the word meant at Kroměříž.[41]

In January 1670 Jakob Stainer was in the process of supplying Kroměříž with '2 Violone da Braccio', 'ein Paßviolon', and 'ein octav Violon'.[42] A subsequent letter, written on 2 September 1670, mentions that the 'Octav Violon' was twice as large as a *Paßgeigen* that was sent to Kroměříž earlier, and would be clearly audible in the full ensemble ('und sich aus aller musica in pleno hören wird lassen').[43] It was therefore apparently a real contrabass, doubling the bass line at the octave, and was presumably the 'Violon grande' 'Violone grosso' or 'Violon magnus' called for in some of Vejvanovský's late secular instrumental works, such as the anonymous 'Harmonia Romana' of 1669 for six-part-strings and continuo (its parts are in Vejvanovský's hand and it is probably by him),[44] or the *Offertur Ad Duos Choros.* Thus (assuming that it the latter is a secular piece) it seems that at Kroměříž octave-transposing basses were used in secular rather than sacred music.

It is striking how close the string writing in the Kroměříž repertory (and more generally in Austria and central European music) was to Italian practice. For instance, Monteverdi and his contemporaries often labelled all the lower parts of string ensembles *violae*,[45] and the same usage can be found at

---

Buxtehude, Organist in Lübeck (New York, 1987), 371–372; Joëlle Morton, 'The Early History and Use of the G Violone', *Journal of the Viola da Gamba Society of America*, 36 (1999), 40–66.

[40] Thomas Balthasar Janowka, *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae* (Prague, 1701), 93; there is a facsimile at http://dig.vkol.cz/dig/10428/popis.htm.

[41] Bonta, 'From Violone to Violoncello'; idem, 'Terminology for the Bass Violin'; idem, 'Corelli's Heritage: The Early Bass Violin in Italy', *Studi Corelliani IV*, ed. Pierluigi Petrobelli and Gloria Staffieri (Florence, 1990), 217–231; reprinted in *Studies in Italian Sacred and Instrumental Music*, no. 7.

[42] Sehnal, *Pavel Vejvanovský*, 104.

[43] Ibid. 105.

[44] *CLCC*, ii. 775–776 (A 901). Modern edition: Pavel Josef Vejvanovský, *Composizioni per orchestra*, ii (Prague, 1981), 52–73.

[45] Holman, '"Col noblissimo esercitio dell vivuola"', 578.

Kroměříž. An eight-part sonata by Poglietti is labelled as scored for '2. Violini 2. Clarini 4. Violae Con organo' on the wrapper, but the lowest of the four 'Viola' parts is in the bass clef with the range *D-c'*.[46] Sometimes all the parts in a string sonata were collectively labelled *violae*, just as Monteverdi referred to the violin-family instruments required for his *Combattimento di Tancredi e Clorinda* collectively as 'quattro viole da brazzo' while labelling two upper parts 'Violino'.[47] The Kroměříž copy of four five-part sonatas for two violins, two violas, and bass from Biber's *Sonatae, tam aris quam aulis servientes* (Salzburg, 1676) is described as for '5 Violae Cum Organo'.[48]

This usage helps to understand why, in an eight-part double-choir sonata by Bertali, all five parts in the second choir are labelled 'Viola' even though the top part, in the soprano clef, has the range *d'-g''* while the fifth, in the bass clef, has the range *D-a* (ex. 1).[49] This fine piece is conceived rather like a concerto grosso, with the first choir acting as a concertino and the second a ripieno. In one Kroměříž copy the first choir is scored for two violins and gamba, while in another the gamba is replaced by a *fagotto*. In this copy the fourth part down in the second choir is 'Viola Quarta seu Viola da Gamba'.

In general, in determining whether parts are for violin or viola in this repertory one must take account of the range of the part and the clef as well as its name. Viola parts do not normally go out of first position (i.e. they do not go above *f''*), just as ensemble violin parts do not normally go above *c'''*. Thus the second choir of the Bertali eight-part sonata appears to be intended for violin, three violas and bass. A common error in earlier editions of this repertory was to allocate the second part of four-part string writing to a violin rather than a viola. In central Europe writing for violin, two violas, and bass was just as common as the more modern string quartet scoring—as it was in Italy until at least the middle of the century.[50] Most of the suites in the Kroměříž collection use this scoring, as do sonatas by Poglietti, Schmelzer, and Vejvanovský.[51]

---

[46] *CCLC*, i. 391 (A 547).

[47] Holman, '"Col noblissimo esercito dell vivuola"', 578.

[48] *CCLC*, i. 199 (A 538).

[49] Ibid. 169–171 (A 502, 584). Modern edition: Antonio Bertali, *Sonata a 8*, ed. B. Clark (St Ives, 2004).

[50] On this point, see Peter Holman, 'From Violin Band to Orchestra', *From Renaissance to Baroque: Change in Instruments and Instrumental Music in the Seventeenth Century*, ed. Jonathan Wainwright and Holman (Aldershot, 2005), 241–257, at 244–245.

[51] *CCLC*, i. 374, 389, 546; ii. 641–644 (A 470, 473, 495, 519, 534, 601, 622, 640, 4695).

A striking feature of the Kroměříž repertory is the use of a colourful range of wind and brass instruments. The inventories list 'Cornetti', 'Cornetti muti', 'Flautae in futtrali' (recorders in cases), 'Fagotti', 'Schalamey pfeiffen', and 'Tromboni', and the sonatas frequently have parts for cornetts, *fagotti* and trombones. In addition, many of the sonatas require trumpets and timpani, instruments not listed in the inventories—perhaps because they were kept and/or listed separately.[52] Sehnal suggests that the *pfeiffen* or shawms were only used in secular music, and that recorders only appeared in sacred music at Christmas, where they served 'as a reminder of the presence of shepherds at the manger of the Saviour.'[53]

Schmelzer's three-choir 'Sonata Natalitia' of 1675 is an interesting case in point, because its title suggests that it is a Christmas piece and yet it includes shawms; it is scored for five-part strings, three *piffari* and *fagotto*,

Example 1. Bertali, *Sonata a 8*, bars 42–54 (ed. B. Clark)



[52] For trumpets and trumpeters at Kroměříž, see Sehnal, *Pavel Vejvanovský*, 126–152.

[53] Sehnal, *Pavel Vejvanovský*, 112.

Ex. 1. *Continued*



and four *flauti* and trombone or two mute cornets and three trombones, with organ continuo.[54] The choirs of wind instruments seem to evoke groups of rustic musicians around the crib, with the recorders representing the shepherds and the *piffari* perhaps representing the town musicians of Bethlehem (ex. 2). This is one of the few pieces in the collection where the strings seem to have been doubled: the wrapper lists the first choir as '5 Viol: Radop:' and there are three copies each of the two violin and viola parts. In addition, there is an unfigured bass part marked 'Basso per la Batuta', suggesting that it was used by someone beating time. It should be emphasised that nearly all the Kroměříž sonatas survive in sets of single parts, and there does not seem to be any evidence that they were shared by more than one player.

A significant feature of the Kroměříž use of wind instruments is that the collection does not contain transposed parts, which suggests that there was

[54] *CCLC*, i. 548 (A 553). Modern edition: Johann Heinrich Schmelzer, *Sonata Natalitia*, ed. Brian Clark (Centelles, 2003).

a consistent pitch for both sacred and secular music, and that it was the high pitch associated at the time with wind instruments, and in particular with cornetts. Janowka wrote that 'organs everywhere in Germany and Bohemia are tuned to the pitch commonly called *Zinck*- or cornett-pitch',[55] which surviving instruments and other evidence shows was about *a'* = 465, a semitone above the most common modern pitch.[56] He added that *Chor-thon,* 'a wholetone lower […] is the pitch of French flutes or recorders, mute cornets, and all instruments that are in unison with the Bb of our organs when they play C.' The Kroměříž inventories B and C list two instruments respectively described as 'Hautboe ex B' and 'Hautboi ex B', while inventories A and B list two instruments described as 'Flauto ex B' and 'Flauten ex B'.[57]

The cornett was never remodelled to be used at the lower pitches at which the new Baroque woodwind instruments played, and was thus gradually replaced by the oboe. The only oboe parts in the Kroměříž collection are in the *Entree à 10*, sent to the bishop in 1694 or 1695 by the Olomouc cathedral Kapellmeister Thomas Albertini,[58] but the parts are not transposing, suggesting that, if the players used Kroměříž instruments in *Bb* (according to *Cornett-ton*), they transposed the parts a tone at sight. However, there is no evidence of low-pitched wind instruments in the sonatas or sacred vocal music performed at St Moritz. The *pfeiffen*, *fagotti,* and *flauti* used at Kroměříž must have been the high-pitched Renaissance or early-Baroque models, not the more familiar low-pitched types that became popular in France and elsewhere in the late seventeenth century.[59]

Finally, we need to consider continuo practice at Kroměříž. A trend developed in the 1990s of using large groups of continuo instruments in recordings of the instrumental music of Biber, Schmelzer, and other composers represented at Kroměříž. It was inspired most likely by the documented practice in Italian theatrical works around 1600, such as the 1589 Florentine *intermedii* or Monteverdi's *Orfeo.* It came to the fore in recordings of Biber's Mystery or Rosary sonatas for violin and continuo: a recording made in 1989 by John Holloway has four continuo players, using a kaleidoscopic mixture

---

[55] Janowka, *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae*, 93; translation from Bruce Haynes, *A History of Performing Pitch: The Story of 'A'* (Lanham, MD, 2002), 147.

[56] Haynes, *A History of Performing Pitch,* esp. 6–7, 78–82, 147–150, 425–428.

[57] Sehnal, *Pavel Vejvanovský,* 96.

[58] *CCLC*, i. 125–126 (A 926a); see also Sehnal, *Pavel Vejvanovský*, 57–58, 113–114.

[59] For an overview, see Holman, 'From Violin Band to Orchestra'. The process is discussed in a number of other essays in the same volume.

EXAMPLE 2. Schmelzer, *Sonata Natalitia*, bars 84–94 (ed. B. Clark)



Ex. 2. *Continued*



of harpsichord, organ, lute, chitarrone, bass viol, harp, and lirone,[60] while one made in 1996 by Gunar Letzbor has six, playing harpsichord, organ, lute and archlute, two bass viols, and double bass.[61]

However, it needs to be emphasized that the most common way of transmitting music for solo violin and continuo was in score, implying that the soloist and a single accompanist read from the same copy. This is the format used for most contemporary publications, including Schmelzer's *Sonatae unarum fidium* (Nuremberg, 1664) and Biber's *Sonatae violino solo* (Salzburg, 1681), as well as the Munich manuscript of Biber's Mystery sonatas,[62] the autograph of Georg Muffat's D major violin sonata (1677), preserved at Kroměříž,[63] and most of the other copies of solo violin and gamba music at Kroměříž. Of 26 pieces included in a recent edition of Kroměříž solo music, only four are preserved in parts rather than score, and of these, three have only a single copy of the continuo part; the bass part of the fourth is missing.[64] Furthermore, a survey of the Kroměříž parts of larger-scale sonatas shows that they all have only a single continuo part with one exception, G.F. Libertini's sonata for two trumpets, three trombones, four-part strings, and continuo, which has two organ parts.[65]

The vast majority of those parts that specify a particular instrument (rather than just *basso continuo, basso* or *violone*—Kroměříž bass string parts sometimes have figures, presumably indicating that they were shared with a continuo player) are labelled *organo,* though some are labelled *cembalo*, probably because they were intended for secular use. Significantly, in a sonata possibly by Schmelzer for six-part strings, five trumpets, timpani, and continuo 'per Chiesa et Camera', the continuo part is labelled 'Organo ò Cembalo ad lib', presumably indicating the use of an organ in a church performance and a harpsichord elsewhere.[66]

---

[60] Heinrich Biber, *The Mystery Sonatas*, John Holloway, Erin Headley, Stephen Stubbs, Andrew Lawrence-King, Davitt Moroney, Virgin Classics, Veritas 0777 7595512 5.

[61] Heinrich Biber, *Sonaten über die Mysterien des Rosenkranzes*, Gunar Letzbor, Lorenz Duftschmid, Wolfgang Zere, Wolfgang Glüxam, Axel Wolf, Michaelm Oman, Ulli Fussenegger, Arcana, A 901.

[62] Facsimile edition: Heinrich Biber, *Rosenkranz-Sonaten: Bayrische Staatsbibliothek München, Mus. Ms. 4123*, introduction by Manfred Hermann Schmid (Munich, 2008).

[63] *CCLC*, i. 346 (A 562); facsimile edition: Georg Muffat, *Sonata violino solo, Prag 1677*, introduction by Jiří Sehnal (Bad Reichenhall, 1992).

[64] *Solo Compositions for Violin and Viola da Gamba with Basso Continuo from the Collection of Prince-Bishop Carl Liechtenstein-Castelcorn in Kroměříž*, ed. Charles Brewer, Recent Researches in the Music of the Baroque Era, 82 (Madison WI, 1997).

[65] *CCLC*, i. 343 (A 482). For the identity of Libertini, see Sehnal, *Pavel Vejvanovský*, 86.

[66] *CCLC*, i. 470 (A 550).

However, in a few apparently secular sonatas, such as Giovanni Valentini's eight-part *Sonata pro Tabula* for three recorders, five-part strings, and continuo, the part is labelled *organo*.[67] In Schmelzer's *Sonata a.5. Per Camera. Al giorno delle Correggie* for five-part strings and *fagotto*, the wrapper mentions 'Organo' while the part is labelled 'Cembalo'.[68] This is clearly a secular piece: according to Charles Brewer, it 'was performed during a traditional meal, often presented by the nobility to their employees, called a "bean feast". "Correggie" is a dialect variant of "scorreggie", which is defined as a rumbling emission of gas from the intestinal tract';[69] the *fagotto* provides the appropriate noises. *Organo* was sometimes used in a generic sense to mean various types of keyboard instrument—as, for instance, in the editions of instrumental music by Vivaldi and other Italian composers published by Roger of Amsterdam in the early eighteenth century.[70]

Conversely, we cannot assume that pieces with parts marked *cembalo* were not used in services at St Moritz. The main continuo instrument in the church was a seven-stop positive organ purchased in 1655 from Vienna which stood 'an dem Khor'—in the choir.[71] According to Sehnal it was not used in Holy Week, when a harpsichord was substituted, though it is not clear to me whether ensemble sonatas were performed in St Moritz at that time. However, it seems that lute-family instruments were not part of the regular ensemble at Kroměříž, despite their appearance in most recordings of the repertory. The bishop ordered an 'arcelauto alla Romana' from Venice in 1676,[72] though lutes do not appear in the three Kroměříž inventories, and lute parts in the collection are largely confined to a group of vocal pieces by Carissimi—which may therefore represent Roman rather than Kroměříž practice.[73]

To sum up: the Kroměříž collection gives us a rare insight into the way sonatas were used in the liturgy in the Habsburg lands, and enables us to reconstruct the way they were scored in some detail.

---

[67] Ibid. ii. 571 (A 507).

[68] Ibid. i. 542–543 (A 496); see also, i. 544 (A 474).

[69] Notes to the recording Johann Heinrich Schmelzer, *Sonatas, Balleti Francesi, Ciaccona*, Tafelmusik / Jeanne Lamon, Sony Classical SK 53963 (1993).

[70] For Roger editions of Italian music, see François Lesure, *Bibliographie des editions musicales publiées par Estienne Roger et Michel-Charles Le Cène, Amsterdam, 1696–1743* (Paris, 1969).

[71] Sehnal, *Pavel Vejvanovský*, 118–120.

[72] Ibid. 116–118.

[73] *CCLC*, i. 224–225, 227, 229 (A 356, 357, 366).

Claudio Bacciagaluppi

The Circulation of Sacred Music from Habsburg Naples (1707–1734)

In 1707, during the War of Spanish Succession, the kingdom of Naples passed under Habsburg rule. The Habsburgs had occupied Barcelona in 1705, and archduke Charles—pretender to the Spanish crown—had established his court there. Within six months from the conquest of Naples, he had invited several Neapolitan musicians to Barcelona. In 1711 the archduke was crowned in Vienna as Emperor Charles VI after the death of his brother Joseph I. Some of the Neapolitan musicians (Giuseppe Porsile, soprano Carlo Menga, tenor Vincenzo Campi, bass Gasparo Corvo, and the violinists Angelo Ragazzi and Domenico d'Apuzzo) followed him to Vienna in 1713, when the Barcelona court ceased to exist.[1] In Vienna, however, the well-regulated course of liturgical music was hardly influenced by the Neapolitan newcomers. Already Friedrich Riedel noticed that the immigrated Italians adapted themselves to a great extent to the somewhat standard forms of Viennese church style.[2]

The focus of my paper is, however, not the migration of Neapolitan musicians. I will discuss some of the collections of Neapolitan sacred music that

---

[1] See Andrea Sommer-Mathis, 'Entre Nápoles, Barcelona y Viena. Nuevos documentos sobre la circulación de músicos a principios del siglo XVIII', *Artigrama*, 12 (1996–1997), 45–78; on Ragazzi and Supriano see also Guido Olivieri, 'Tra Napoli e Vienna: musicisti e organici strumentali nel viceregno austriaco (1701–1736)', in Enrico Careri and Markus Engelhardt (eds.), *Italienische Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts* (Analecta musicologica, 32; Laaber, 2002), 161–181. Álvaro Torrente has discussed the influence of the Neapolitan musicians on the local production of Francesc Valls; Álvaro Torrente, 'From Scala Aretina to Ut queat laxis: Polychoral Practice in the Political Context of Barcelona during the Spanish War of Succession', in Ian Fenlon and Juan José Carreras (eds.), *Polychoral Tradition in Italy, the Iberian Peninsula and the New World* (Kassel, forthcoming). I am grateful to Bruno Forment for his useful comments.

[2] Friedrich W. Riedel, *Kirchenmusik am Hofe Karls VI. (1711–1740): Untersuchungen zum Verhältnis von Zeremoniell und musikalischem Stil im Barockzeitalter* (Munich and Salzburg, 1977), 69. See also Georg Reichert, *Zur Geschichte der Wiener Messenkomposition in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts* (Ph.D. diss., Vienna, 1935) and Bruce C. MacIntyre, *The Viennese Concerted Mass of the Early Classic Period* (Ann Arbor, 1986).

travellers and musicians from other parts of the Empire built up during the twenty-seven years of Austrian rule (1707–1734). There were several ways by which Italian music could circulate in the rest of Europe. One is the migration of Italian musicians. Another one are the travels of foreign musicians—amateurs or professionals—to Italy. A third one is the international music trade. I will focus on the circulation of Neapolitan manuscripts within the last two modes of transmission, which were very much encouraged by the new political situation. In particular, I will concentrate on music collections in the Kingdom of Bohemia and the Austrian Netherlands.

THE KINGDOM OF BOHEMIA

I have chosen three examples for the circulation of Neapolitan music in Bohemia during the Habsburg rule over Naples.

A well-known case for the transmission of musical manuscripts from Italy to Bohemia is the collector's activity of Balthasar Knapp, who spent eight years in Naples and Rome (1709–1717) and was secretary to Prince Stefan Kinský. Part of his collection was acquired in 1717 by Kapellmeister Christoph Gayer (1668?–1734) for the use of Prague cathedral. Gayer had already bought some of the scores out of his own purse, but he encouraged the cathedral chapter to buy the whole lot for 300 guilders, as the chapel only had very little music by modern Neapolitan and Roman authors. The chapter allotted the sum of 200 guilders, and ordered the compilation of an inventory. Of this inventory we have no trace, and thus it is not possible to identify beyond doubt the Knapp manuscripts within the music archive of Prague cathedral (CZ-Pak). Many titles, in any case, are by Neapolitan composers (*c.*40 masses and 40 motets and psalms). Among these, I could identify at least 13 manuscripts of Neapolitan provenance. Gayer's personal collection instead was inventorised in 1737, and comprised no less than 1037 items. His widow or his son had sold it that year to the Knights of the Red Cross in Prague. It is difficult to judge how many Italian items in Gayer's collection were bought in 1717 from Balthasar Knapp, and how many before or afterwards. Already since his application for the post of Kapellmeister, he claimed that he corresponded with the best Italian musicians and that he could bring new repertoire to the cathedral chapel.[3] The archive of the

[3] On Knapp and Gayer see Antonín Podlaha, *Catalogus collectionis operum artis musicae quae in bibliotheca capituli metropolitani Pragensis asservantur* (Prague, 1923),

Knights of the Red Cross is unfortunately not accessible at present, so that it cannot be ascertained how many Neapolitan manuscripts are still preserved today in Gayer's legacy. In any case, either from Knapp or by way of correspondence, Gayer had gathered at the end of his life more than sixty titles by Neapolitan composers: Durante, Fago, Feo, Leo, Mancini, Sarri, Porpora, Vinci, and other less famous authors, such as Pisani and Ursini.[4]

Jan Rudolf, Bishop Sporck (1696–1759)—my second example—was a relative of the more famous Count František Antonín Sporck, who owned a private theatre in Prague. He had studied at the Jesuit college in Rome (1713–1716) and had become a canon of Prague cathedral in 1720. In 1725 he was sent again to Rome as a representative of Prague cathedral in the canonisation trial of John of Nepomuk (beatified 1721; canonised 1729). As a reward for his diplomacy, he was appointed bishop of Adriathea, and with this title he came back to Prague in July 1729.[5] But before that, the cathedral chapter had sent a letter to Rome asking Sporck to buy some 'new artful music' (either in print or of new composition) for the first feast of St John of Nepomuk in Prague.[6] In the cathedral archive there are today ten compositions bearing Sporck's name (e.g. 'Ex liberalitate Ill.mi DD. Episcopi Comitis de Spork Choro S. Viti Donato 1729', donated to the chapel of St Vitus by the generosity of Bishop Count Sporck; CZ-Pak 912). Three are anonymous (CZ-Pak 912, 889, 1302), five are Roman compositions (Giuseppe Amadori, CZ-Pak 4; Pietro Paolo Bencini, CZ-Pak 23, 24, 25; Francesco Grassi, CZ-Pak 414), one Bolognese and one Neapolitan (Giacomo Antonio Perti, CZ-Pak 31 and

especially pp. x–xvi; Jiří Štefan (ed.), *Ecclesia metropolitana Pragensis: catalogus collectionis operum artis musicae* (Prague, 1983–1985). The collection of the Knights of the Red Cross is catalogued on RISM A/II. On Gayer's collection see Vladimír Koronthály, *Hudební sbírka Kryštofa Gayera. Příspěvek k poznání hudebního života v barokní Praze* (Prague, 1981); Barbara Anne Renton, *The Musical Culture of Eighteenth-Century Bohemia, with Special Emphasis on the Music Inventories of Osek and the Knights of the Cross* (Ann Arbor, 1990).

[4] The 1737 inventory is transcribed in the second volume of Jiří Fukač, *Křižnovický hudební inventař. Příspěvek k poznání křižnovické hudební kultury a jejího místa v hudebním životě barokní Prahy* (Brno, 1959).

[5] On Jan Rudolf, see Heinrich Benedikt, *Franz Anton Graf von Sporck (1662–1738). Zur Kultur der Barockzeit in Böhmen* (Vienna, 1923), 211–213, on František Antonín, see Daniel E. Freeman, *The Opera Theater of Count Franz Anton von Sporck in Prague* (Stuyvesant, 1992).

[6] Prague, Archiv Narodního muzea, J.R. Sporck, cart. 3, vol. 16, no. 26, fol. 53r, Daniel Joseph Meyers to Jan Rudolph Sporck, 9 June 1728.

Francesco Mancini, CZ-Pak 868).[7] All sources are in parts, and some are of Italian provenance (e.g. CZ-Pak 912).

Finally, my third example is the repertoire of the Cistercian monastery of Osek in the 18th century, which is documented in three inventories.[8] The first dates from 1706 and does not interest us here, being prior to the Habsburg conquest of Naples. It can be cited, however, as negative evidence, as it does not list any Neapolitan composers. The second inventory was written in 1722 and updated over the following thirty years. The third catalogue is the only thematic catalogue, and was started in 1753 by Kapellmeister Nivard Sommer (1714–1758). The surviving scores are kept in the Museum of Czech Music in Prague (CZ-Pnm), but a few were acquired by Carl Friedrich Zelter for his Singakademie (D-B). Only *c*.20 manuscripts of Neapolitan music collected between 1722 and 1753 are preserved (*c*.12 masses and 6 motets and psalms), against *c*.100 lost manuscripts (*c*.40 masses and 60 motets and psalms). We cannot know if some of the scores were directly imported from Naples, because so much of the music is lost. None of the 14 manuscripts I personally examined in Prague and Berlin is of Italian provenance. Copies were prepared by the monks themselves. The purchase relied mainly on exchanges and loans. About the time when he started compiling the third inventory in 1753, Sommer used a blank page of the second inventory (fol. 41$^{r–v}$) to take note of the music he lent. The entries in this list mention *c*.45 composers, among which the Neapolitans Fago, Feo, Fiorillo, Pergolesi, Pignatelli, Porpora, Sarri, and Vinci. The borrowers were fellow Cistercian houses (such as Zbraslav, near Prague), but also the Knights of the Red Cross in Prague and a certain 'Hieronimus' in Dresden.

To summarize: today some 240 sources of Neapolitan sacred music are preserved that were collected in the Kingdom of Bohemia. Whereas at least 20 Neapolitan manuscripts from 1707–1734 are preserved, mainly from the collections of Knapp and Gayer, I know of just one that can be dated after 1734.[9]

---

[7] See Štefan, *Ecclesia metropolitana Pragensis*; Podlaha, *Catalogus collectionis*, p. iii, had counted 11 works in 1923.

[8] CZ-Pnm Osek, č. př. 65/52.1, 2, and 3. See Renton, *The Musical Culture*, quoted above, for a detailed description of their content.

[9] Leonardo Leo, Kyrie and Gloria—A.I.7 after the catalogue by Ralf Krause, *Die Kirchenmusik von Leonardo Leo (1694–1744): ein Beitrag zur Musikgeschichte Neapels im 18. Jahrhundert* (Regensburg, 1987) from the Breslau 'Chorherrenstift' St Mary in the Sands (now in Warsaw University library, PL-Wu RM 4591). The title-page reads "Messa à Cinque Voci […] Del Fù Sig: Leonardo Leo", 'by the blessed Leonardo Leo' (the composer died in 1744).

THE AUSTRIAN NETHERLANDS

Another province came under Habsburg rule after the war of Spanish succession (1714), the Austrian Netherlands, today's Belgium. Also here, the interest in Neapolitan music was great. Sources in Antwerp, Kortrijk, and Mons (B-Asj, B-K, and B-Mse), for example, transmit sacred compositions by Durante, Mancini, Vinci, and others. As with the Kingdom of Bohemia, I will present three brief case studies.

Cornelis-Jan-Marie van den Branden (Antwerpen, 1690–Mechelen, 1761), an amateur musician, travelled through Italy in 1713–1714.[10] He donated his collection to the cathedral chapter of Mechelen in 1739, containing 'several masses, symphonies, and other music collected with great pains and expenses in Italy'.[11] The catalogue ordered by the chapter on receiving the donation lists 224 manuscripts. Of the *c.*110 still preserved, at least 36 are with near certainty of Neapolitan provenance (judging by the hands of the scribes and the watermarks); 12 others are probably Neapolitan, but may also be Roman. Among the composers represented we find Durante, Fago, Feo, Mancini, Sarri, and some little-known authors such as a G. Ferrari and a Geronimo Scaro.

Jan Bernard van den Boom (1688–1769) was canon and cantor in the collegiate church of St. Michael and Gudule in Brussels (today's cathedral).[12] His obituary in the chapter archive mentions a trip to Rome in 1725, to see the 'lavish ceremonies of the church'. When he died, he left 10000 florins to take care of the music collection in St Gudule; the great amount of Italian

---

[10] For the following, see Stefanie Beghein, 'Une collection musicale d'origine italienne (première moitié du 18ième siècle) dans les archives archiépiscopales de Malines', *Fontes artis musicae*, 56 (2009), 150–161. He also left travel logs that await musicological investigation.

[11] "Varias missas, symphonias et multas alias partes musices in capitulo asservandas, ab eodem existentes in Italia summa industria et magnis expensis accumulatas"; B-MEaa Acta Capitularia 1735–1745, fol. 250, quoted after Beghein, 'Une collection musicale', 151f.

[12] On Van den Boom see Lewis Reece Baratz, 'Les œuvres de Joseph Hector Fiocco (1703–1741) dans la bibliothèque du chanoine Vanden Boom (1688–1769)', in Roland Mortier, Hervé Hasquin (eds.), *Musiques et spectacles à Bruxelles au XVIIIe siècle* [Etudes sur le XVIIIème siècle, 18] (Bruxelles, 1992), 47–78, at 47–9; and Paul de Ridder, 'La collégiale des SS. Michel et Gudule (1047–1797)', in *Manuscrits musicaux de Sainte-Gudule* (Bruxelles, 1997), 17–36, at 24–25.

music was stressed in the obituary.[13] Today, the Van den Boom collection holds 525 manuscripts. Strangely enough, none of the *c*.24 Neapolitan works I examined are sources of Italian provenance. Possibly, Van den Boom had bought Italian manuscripts, but ordered them to be copied for the use in the collegiate church. If this is the case, the original collection of Van den Boom is lost.

The third example from Belgium is the music archive of Liège cathedral of St Lambert, now part of the collection of Jean-Léonard Terry (1816–1882) in Liège conservatory.[14] Among the 770 manuscripts in the collection, 10 are with near certainty of Neapolitan provenance, and a further 28 possibly too. I do not know of any personal collection that may have especially contributed to the Neapolitan presence in Liège. Also, the few dated sources lie quite far apart in time, and some are very late (two motets by Durante and Antonino Pio are dated 1750 and 1773; B-Lc Terry 101 and 692). International commercial relationships contributed at least in part to the Liège collection. Two Neapolitan scores from the mid–18th century—a 'mottettone' by Durante and the *Laetatus sum* by Pergolesi—bear traces of sealing wax (B-Lc 42814, olim Terry 85 and B-Lc 43612, olim Terry 260). The two manuscripts are not written on common music-paper, but on small, light letter-paper. It seems a safe conclusion that they were copied in Naples expressly to be sold abroad.[15]

In sum: *c*.150 sources for Neapolitan church music are today preserved in Belgian archives. Of these, more than 50 are manuscripts of Neapolitan provenance, and only *c*.5 are dated from after the end of the Habsburg rule over Naples.

---

[13] 'Anno 1725 eene reijse naer Roomen […] te Sien alle de plechtigheden ende Ceremonien van de Kerckelijcke diensten, geluijdt ende andere &c. [?]'; 'honderde nieuwe stucken van missen, motthetten, concerten, sonates alle van italiaensche meesters'; Bruxelles, Archives Générales du Royaume, Archives de Sainte-Gudule, n. 10120.

[14] See Maurice Barthélemy, 'Le Fonds Terry de la Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique de Liège', *Fontes artis musicae*, 23 (1976), 124–126.

[15] An anonymous mass fragment has the same format and paper; it possibly had also traces of sealing-wax on the missing last page (B-Lc 43585, olim Terry 234).

CONCLUSIONS

The parallels between the transmission types we observed in the Kingdom of Bohemia and in the Austrian Netherlands are quite striking. We find private collections by amateur musicians (Knapp, van den Branden), collections gathered in Italy by clergy not personally involved in the music chapels (Sporck, van den Boom), and finally music archives enlarged by exchange and international trade by Kapellmeisters exercising their office (Osek, Liège). In the following, I wish to sketch a comparison of the Neapolitan sources themselves and of the repertoire.

Parallels between the Belgian and the Bohemian transmission start already from codicological details. The scribe of the motet *O mortales* by Domenico Sarri (B-MEaa Sint-Rombouts. Muz. 18082) copied also some of the parts of the *Beatus vir* by the same composer in Prague (CZ-Pnm XV-F–175; see fig. 1). The copyist of the Mancini motets *Ad conflictum bellatores* and *Plaude caelum victori* (B-MEaa Sint-Rombouts. Muz. 18.120 and 18.126) is also responsible for the score of the motet *Fulget phaebus* by the same author (CZ-Pak 874).

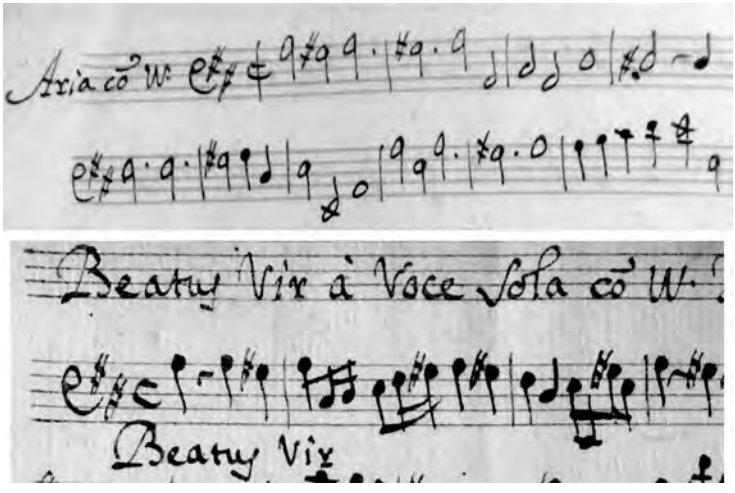


FIGURE 1. Two compositions by Domenico Sarri in the same Neapolitan hand (B-MEaa Sint-Rombouts. Muz. 18082 and CZ-Pnm XV-F–175)

Table 1: *Some concordances between sources of Neapolitan sacred music from the Austrian Netherlands and the Kingdom of Bohemia*

Work	*Habsburg transmission*	*Other sources*
Durante Kyrie and Gloria in B flat	B-MEaa Sint-Rombouts. Muz. 18.056 CZ-Pak 319a and 319b PL-Wu RM 5209	D-Dl Mus. 2397-D-10
Fago motet *Jubilate in luce*	B-MEaa (lost) PL-Wu RM 4335	–
Fago Kyrie and Gloria in D	B-MEaa Sint-Rombouts. Muz. 18.108 CZ Osek (lost); CZ-Pkřiž (lost); CZ-Pkřiž 35-D-150	D-Dl, Mus. 2200-D-1
Leo *Miserere* in C minor	B-Br Ms II 3882 CZ-Pu 59 R 21	Several
Mancini motet *Ad conflictum bellatores*	B-Bc 33854bis; B-MEaa Sint-Rombouts. Muz. 18.120; B-Mse FSE 199 CZ-Pak 878	–
Mancini motet *Plaude caelum victori*	B-MEaa Sint-Rombouts. Muz. 18.126 CZ-Pkřiž (lost)	F-LY (lost)
Pergolesi Kyrie and Gloria in D	B-Asj sj084; B-Bc 11051; B-Bc 33859; B-Bc D 192; B-Br Ms II 3887; B-Br Ms II 3888 CZ-Pak 947; CZ-Pkřiž XXXVI-B–15; CZ-Pnm XIII-F-5; CZ-Pnm XXXII-D-103	Several
Sarri motet *O mortales*	B-MEaa Muz. 18.082 CZ-Pak 1143; CZ-Pak 1545	–
Vinci motet *Laeta surge*	B-K St M muziek 154 CZ Osek (lost); CZ-Pkřiž XXXV-B-115	–

Concerning the repertoire, I wish first to point out that further concordances may result by taking into account the data on lost sources from inventories of Belgian collections (this kind of data was not considered here). Still, some concordances between Belgium and Bohemia can be observed in the table. I wish to comment on the concordances outside the 'Habsburg' transmission (in the table, the column on the right). Two Kyrie and Gloria masses by Durante and Fago are also preserved in Dresden. This, however, is hardly surprising, because in the first years after the establishment of the first Catholic court chapel in Dresden (1708) the services relied heavily on neighbouring

Bohemia, for the (Jesuit) clergy, the chapel boys and the musical repertoire.[16] Pergolesi's Kyrie and Gloria in D major, and Leo's *Miserere* in c minor, were very well-known compositions in the 18th century, each preserved in literally dozens of manuscripts all over Europe: it does not come as a surprise to find them also in Belgium and Bohemia. The mention of a motet by Mancini in the inventory of the Lyon Académie des concerts (compiled 1754–1766) is somewhat surprising. The large-scale motet of Neapolitan tradition was apparently interpreted as an equivalent of the French grand motet.[17] How the Neapolitan score might have come to Lyon, however, I cannot tell. But the most interesting information in my view is that four Neapolitan compositions preserved both in Bohemian and Belgian sources do not have any other concordances—not even in Naples itself—providing an instance of the 'rule of peripheral areas', which preserve repertoire superseded in the 'centre'.

In conclusion, the Habsburg transmission is relevant in many ways to musicology. The Habsburg transmission is first of all of paramount importance for the history of Neapolitan music itself. Many sources in Bohemia and Belgium are unique. The repertoire of Knapp and Van den Branden from the early Habsburg period is documented in Italy mainly in the Girolamini library (I-Nf) that has been closed since 1980.

The Habsburg rule was, moreover, a sort of catalyst. It was thanks to the Bohemian transmission that J.D. Zelenka and J.S. Bach were influenced by Neapolitan solemn forms for their own Catholic masses. Are there any traces of influence of Neapolitan church music on Belgian composers of the early 18th century? As yet there are but few recent studies on the sacred music of the 'century of misfortune'.[18]

Finally, pinpointing these transmission patterns of Neapolitan sacred music reveals how different the circulation of this repertoire was in comparison to opera. In the main narrative of music histories the success of Neapolitan

---

[16] See e.g. the documents in Augustin Theiner, *Geschichte der Zurückkehr der regierenden Häuser von Braunschweig und Sachsen in den Schooss der Katholischen Kirche im achtzehnten Jahrhundert* (Einsiedeln, 1843); Wolfgang Horn, *Die Dresdner Hofkirchenmusik 1720–1745: Studien zu ihren Voraussetzungen und ihrem Repertoire* (Kassel and Basel, 1987).

[17] The inventory entry is transcribed in Jean R. Mongrédien (ed.), *Catalogue thématique des sources du grand motet français: 1663–1792* (Munich, 1984), 219. On the Lyon repertoire see Thierry Favier, *Le motet à grand choeur (1660–1792): Gloria in Gallia Deo* (Paris, 2009), 404–436. On the Neapolitan large-scale motet see Claudio Bacciagaluppi, 'Dignas laudes resonemus di Pergolesi e il mottettone napoletano nel primo Settecento', *Studi musicali*, 38 (2009), 329–360.

[18] See the contribution by Stefanie Beghein in the present volume.

opera in Venice in the 1720s is given as the turning-point when the 'Neapolitan school' took over the lead. The documented circulation of Neapolitan sacred music in the Austrian Netherlands and the Kingdom of Bohemia predates by one decade the events on the opera stage.

Stefanie Beghein

Church Music in Antwerp during the *Siècle de Malheur* (*c.*1650–1750): Repertoire and Contexts

According to eighteenth-century travellers' accounts, music was an important ingredient of the religious culture at the Cathedral of Our Lady in Antwerp. Passengers who attended services at the cathedral were impressed by the sweetness of sounds, the solemnity of the music, the amount of instruments, and the Italian style of the repertoire.[1] Although the notorious English music historian Charles Burney felt a little deceived when he heard mass and vespers at the Cathedral of Our Lady in 1772, the music chapel of the main church in Antwerp was said to be the best of Brabant, in particular during the first half of the eighteenth century.[2] Earlier studies by Guido Persoons, Godelieve Spiessens, and Eugeen Schreurs confirm that musical life was flourishing from 1700 on, with an important musical activity at the cathedral from *c.*1718 on.[3] However, this renaissance appears to contrast with the economic and demographic crisis in the period between 1650 and 1750—the so-called *siècle de malheur.* This contribution aims to discuss the paradoxical discrepancy between a period of musical boom and the dark age of a former metropole and will propose some perspectives for a contextual approach of church music.

---

[1] Jan-Albert Goris, *Lof van Antwerpen. Hoe reizigers Antwerpen zagen, van de XVe tot de XXe eeuw* (Antwerp, 1940), 157–160.

[2] Jan-Albert Goris, *Lof van Antwerpen*, 158; Charles Burney, *Muzikale reizen. Kroniek van het Europese muziekleven in de 18de eeuw. Moderne bewerking van de Nederlandse vertaling uit 1786*, trasl. J.W. Lustig (Antwerp-Baarn, 1991), 136.

[3] Godelieve Spiessens, *Muziekleven en muzikanten te Antwerpen, 1700–1750*, in *Jaarboek van het Vlaams Centrum voor Oude Muziek*, 1 (1985), 73–107; Guido Persoons, *De muziekcultuur van de 16de tot de 18de eeuw*, in Willem Aerts (ed.), *De Onze-Lieve-Vrouwekathedraal van Antwerpen* (Antwerp, 1993), 79–91; Eugeen Schreurs, 'Alphonse d'Eve. Kapelmeester te Antwerpen en komponist (1666–1727)' (MA diss., Univ. Leuven, 1980).

ANTWERP IN THE SEVENTEENTH AND EIGHTEENTH CENTURY

The Fall of Antwerp in 1585 brought an untimely end to the city's golden sixteenth century. The intervention by Alexander Farnese and the re-Catholicization of the city caused a drastic migration: more than half of the population, most of them Protestant, left the city.[4] This emigration also had an important influence on the economic situation. Many merchants were Protestant and took both their capital and spirit of enterprise to the North. During the first half of the seventeenth century, there was a gradual demographic repair and an economic reorientation; nevertheless, the city did not reach the previous level again.[5] On the contrary, after the Peace of Munster (1648), Antwerp went through a period of regression, the so-called *siècle de malheur*. Though recent research has suggested a more nuanced view of this period, it still remains true that the city was confronted with a less prosperous epoch.[6] The plague (*haestige ziekte*) and the rising grain prices led to a high mortality in the second half of the seventeenth century.[7] Mercantilist policies and changes on the demand side had a negative impact on many of the famous Antwerp luxury industries.[8] The city suffered from the international political instability, in particular the Nine-Years' War (1689–1697), the Succession War (1701–1714) after which the Southern Netherlands were assigned to the Austrian Habsburg Empire (1715), and the occupation

---

[4] Roland Baetens, 'Tussen hoop en vrees', in Karel Van Isacker and Raymond Van Uytven (eds.), *Antwerpen: twaalf eeuwen geschiedenis en cultuur* (Antwerp, 1986), 164.

[5] Roland Baetens, 'Tussen hoop en vrees', 164; Ilja Van Damme, 'Het vertrek van Mercurius. Historiografische en hypothetische verkenningen van het economisch wedervaren van Antwerpen in de tweede helft van de zeventiende eeuw', *NEHA-Jaarboek*, 66 (2003), 14–15.

[6] Ilja Van Damme, 'Het vertrek van Mercurius', 6–39; Bruno Blondé and Ilja Van Damme, 'Een crisis als uitdaging? Kleinhandelsevoluties en verbruiksveranderingen te Antwerpen (ca. 1648–1748)', *Tijdschrift voor sociale en economische geschiedenis*, 2007 (4), 61–88.

[7] Roland Baetens, 'Tussen hoop en vrees', 164; Fred Janssens and Eddy Van Cauwenberghe, 'Crisis en bevolking rond het midden van de 17de eeuw', *Bijdragen tot de geschiedenis*, 60 (1977), 264–265.

[8] Bruno Blondé, 'Tableware and Changing Consumer Patterns: Dynamics of Material Culture in Antwerp, 17th–18th centuries', in Johan Veeckmans (ed.), *Majolica and Glass from Italy to Antwerp and beyond: the Transfer of Technology in the 16th–early 17th Century* (Antwerp, 2002), 295; Alfons K.L. Thijs, 'Structural Changes in the Antwerp Industry from the Fifteenth to the Eighteenth Century', in Herman Van der Wee (ed.), *The Rise and Decline of Urban Industries in Italy and in the Low Contries (Late Middle Ages–Early Modern Times)* (Leuven, 1988), 210.

by French soldiers between 1746 and 1748. The first half of the eighteenth century witnessed a further decay of the luxury industries, and Antwerp definitely lost its position on the international trade market.[9] The economic regression the city went through also involved demographic downfall, in particular during the eighteenth century: whereas the city counted *c*.62,000 inhabitants in 1650 and even approximately 67,700 in 1698, in 1738 there were only *c*.43,800 citizens left.[10] The present day perception of baroque Antwerp as a metropole in decay is confirmed by several seventeenth- and eighteenth-century passengers who have noticed the emptiness of the streets and the economic inactivity of the city.[11] Nevertheless, Antwerp remained one of the two most important cities of the Southern Netherlands, together with Brussels.[12] Furthermore, not all aspects of life were slumping. During her visit in 1771, the duchess of Northumberland was fascinated by the contrast between the empty streets and the crowded churches.[13] After the Fall of Antwerp, the city had become the most important centre of Catholic Reformation in the Southern Netherlands.[14] The Catholic renewal was accomplished by impassioned bishops and an active clergy, with the help of artists, authors, and the printing press, who formed and consolidated the Catholic identity of the city. Although the counter-reformatory enthusiasm dropped down after 1678, the city would keep its reputation as a Catholic bastion until the end of the eighteenth century.[15]

---

[9] Alfons K.L. Thijs, 'De Antwerpse luxenijverheid: winstbejag en kunstzin', in Jan Van der Stock (ed.), *Antwerpen: verhaal van een metropool (16de–17de eeuw)* (Antwerp, 1993), 113.

[10] Roland Baetens, 'Tussen hoop en vrees', 164; Fred Janssens and Eddy Van Cauwenberghe, 'Crisis en bevolking', 249–270.

[11] Jan-Albert Goris, *Lof van Antwerpen*, 85, 87.

[12] Paul M.M. Klep, *Bevolking en arbeid in transformatie. Een onderzoek naar de ontwikkelingen in Brabant, 1700–1900* (Nijmegen, 1981), 76; Marie Juliette Marinus, *De contrareformatie te Antwerpen (1585–1676). Kerkelijk leven in een grootstad*. (Brussel, 1995), 17.

[13] Jan-Albert Goris, *Lof van Antwerpen*, 153f.

[14] Alfons K.L. Thijs, *Van Geuzenstad tot katholiek bolwerk. Antwerpen en de Contrareformatie* (Turnhout, 1990), 62.

[15] Kristin De Raeymaecker, 'Aspecten van de contrareformatie te Antwerpen in de zeventiende eeuw', in *Antwerpen in de XVIIde Eeuw* (Antwerp, 1989), 69; Marie Juliette Marinus, *Kerkelijk leven in een grootstad*, 257.

THE REVIVAL OF CHURCH MUSIC IN ANTWERP, *C.*1718

In the second part of the so-called *siècle de malheur*–short time after the Southern Netherlands came under Austrian rule–, there seemed to be an increasing interest for church music at the cathedral. Between 1650 and 1718, the choir masters at the main church were musicians with, as far as we know, a minimal output as composers. In 1718, when the chapter chose Alphonse d'Eve to be the new choir master, a new élan was given to the cathedral's musical life; d'Eve was born in Brussels but had been working for some years in Antwerp and Ghent.[16] By that time, he had already demonstrated his talents as a composer through two printed volumes of sacred music (see below). The musical aspirations of the chapter became more explicit when they decided in 1719 to announce the current vacancies for musicians in the newspapers, 'pour en gratifier les plus capable' ('in order to select the best').[17] Although the use of newspapers was not unique for the main church of Antwerp, the musical outcome certainly was.[18] As a result of this mode of operation, the recruitment area became remarkably larger. In the following decades, musicians from Brussels, Amsterdam, Mainz, and Liège were engaged as choir masters or as church musicians.[19] The ambitious recruitment policy had also considerable effects on the repertoire: at least six masses, one motet, and a set of lamentations were composed for the canons of the Our Lady Chapter, while between 1650 and 1718, only one mass was written (see table 1).[20] All eighteenth-century masses are explicitly dedicated to the canons, praising them for their kindness and lauding their musical taste, as Joseph Hector Fiocco wrote in the dedication of his *Missa Sancta Cecilia*: 'Vous aiméz la Musique et Vous en Connoissez toutes les beautez'.

---

[16] Eugeen Schreurs, 'Eve, Alphonse d'', *NewGrove II.*

[17] Edmond Van der Straeten, *La musique aux Pays-Bas avant le XIXe siècle. Documents inédits et annotés* (Brussel, 1875), iii. 6.

[18] Godelieve Spiessens, 'Muziekberichten in de 18de-eeuwse Antwerpse pers. (2) Zangmeesters gevraagd', *Musica antiqua* 2, (1985), 27f.; Pieter Andriessen, *Die van muziken gheerne horen. Muziek in Brugge 1200–1800* (Brugge, 2002), 322; Marc Van Rompaey, 'Henry Barth (1727–1791). Een kultuurhistorische bijdrage over het kerkelijk muziekbedrijf in de achttiende eeuw te Gent' (MA diss., Univ. Leuven, 1981), 32.

[19] Kathedraalarchief Antwerpen [KAA], *Acta Capituli* 12, 308, 511; *Acta Capituli* 13, fo. 45v, fo. 193v.

[20] KAA, *Acta Capituli* 12, 409, 524. See also Godelieve Spiessens, 'Lambert-Joseph Godart, de laatste 18de-eeuwse zangmeester van de Antwerpse kathedraal en zijn muziekinventaris van 1792', *Revue belge de Musicologie*, 49 (1995), 127.

Table 1. *List of compositions made for the Chapter of Our Lady (c.1650–1750)*

Year	*Title*	*Composer*	*Provenance*
1670	*Missa musicalis*	J. Cocx	(lost)
1718	*Missa Paschalis*	A. d'Eve	B-Ac
1720	*Missa Paschalis*	J.A.J. Faber	B-Ac
1720	*Missa Mariae Assumptae*	J.A.J. Faber	B-Ac
1720	*O Quam Dilecta*	J.A.J. Faber	(lost)
1726	*Lamentationes*	W. De Fesch	(lost)
1730	*Missa Paschalis*	W. De Fesch	B-Ac
1732	*Missa Sancta Cecilia*	J.H. Fiocco	B Ac
1741	*Missa in honorem Deiparae*	A.J. Blavier	B-Ac

The musical renaissance was not only quantitative, but it also had a qualitative component. All masses were written in a modern style that was perceived as Italian.[21] Besides the standard vocal and instrumental scoring, in all but two masses wind instruments were added: one or two oboes, two trumpets or two flutes. In the *Missa Mariae Assumptae* by Johannes Adamus Josephus Faber, even a clarinet part was introduced. The early use of the clarinet, the elaborate and idiomatic writing for this instrument, and its use in combination with 2 *flauto dolce* are exceptional for the Southern Netherlands.[22] Also noteworthy are the introduction of the galant style and the virtuoso vocal parts with multiple and extensive melismas in the masses by Fiocco. The canons seemed to have been aware of the exceptional quality of the music that resulted from their patronage. In 1733, they decided to limit the performances of this repertoire. The note in the chapter logs emphasized the uniqueness of this music and also stressed the fact that the works were dedicated to the chapter. Since a too frequent performance of this

[21] Jan-Albert Goris, *Lof van Antwerpen*, 158; Paul De Ridder, 'Jan Bernard Vanden Boom (1688–1769), maecenas van de kapittelkerk van Sint-Michiel en Sint-Goedele te Brussel', *Handelingen van de Koninklijke Zuidnederlandse Maatschappij voor Taal- en Letterkunde en Geschiedenis*, 37 (1984), 71.

[22] Stefanie Beghein and Eugeen Schreurs, 'Modieuze miszettingen in Antwerpen, ca. 1650–1750. De *Missa pro defunctis* van Joseph Hector Fiocco (?) en de *Missa Mariae Assumptae* van Johannes Adamus Josephus Faber', in Christine Ballmann and Valérie Dufour (eds.), *La la la… Maistre Henri. Mélanges de musicologie offerts à Henri Vanhulst* (Turnhout, 2009), 295–311; Albert Rice, *The Baroque Clarinet* (Oxford, 1992), 79f.

music would threaten its exclusive character, it was decided that the masses should only be performed in extraordinary ceremonies held by the canons ('cum principalis musica nostra […] per usum nimis frequentem vilescat, resolutum illam non amplius permittit cantari, nisi in summo choro nostro in solemnitatibus extraordinariis').[23]

The music patronage of the Church of Our Lady is even more outstanding when considering the musical life at other cathedrals in the Southern Netherlands. For instance, in Mechelen the output of the choir masters as composers was rather minimal. In the period between 1650 and 1750 only one reference could be found. According to the notice in the payment books of 1674, the music in case was probably not concerted music in the modern Italian style but 'old-fashioned' polyphonic music; the choir master was paid for 'het stellen in contrepoinct de principaelste feestdagen' ('setting the [music for the] most principal feast days in counterpoint'].[24] In Bruges, none of the three collegiate churches seemed to have invested in well-established choir masters who could compose modern church music.[25] At the Saint Bavo's Cathedral in Ghent, the situation was probably comparable to Mechelen.[26] As for the Saint Gudula's Cathedral in Brussels, some productive though mainly local composers were hired during the first half of the eighteenth century.[27] Although the quantity of religious music composed for Brussels cathedral exceeded the Antwerp collection, the Antwerp musical policy was—at least some aspects—far more ambitious and assertive: the broad area where the choir masters came from; the fashionable features such as the use of the modern Italianate style; the introduction of the clarinet or the galant style; and the explicit dedications of the masses to the Chapter of Our Lady.

Notwithstanding the fact that both quantitative and qualitative aspects make clear that church music was flourishing at the cathedral in the first half of the eighteenth century, the presumed contrast with the seventeenth century should be nuanced. Payment records for the cathedral demonstrate

---

[23] KAA, *Acta Capituli* 13, fo. 105r.

[24] Edward Steenackers, 'L'école des choraux de l'église métropolitaine de Saint-Rombaut', *Bulletin du Cercle archéologique, littéraire et artistique de Malines*, 31 (1926), 90.

[25] Pieter Andriessen, *Die van muziken gheerne horen*, 322f.

[26] Bruno Bouckaert and Marie Cornaz, 'Franciscus Kraft. Phonascus van de Sint-Baafskathedraal in de achttiende eeuw' in Bruno Bouckaert (ed.), *Musicerende engelen. Bijdragen over het muzikaal erfgoed van de Gentse Sint-Baafskathedraal* (Gent, 2005), 57–64; Marc Van Rompaey, 'Henry Barth (1727–1791)'.

[27] Robert Wangermée, *Les maîtres de chant des XVIIe et XVIIIe siècles à la collégiale des SS. Michel et Gudule à Bruxelles* (Brussel, 1950).

that considerable amounts were paid for music, even if the accounts were often closed with negative balances.[28] A general overview of musical life in Antwerp during the seventeenth century is not available yet, but information about music printing in the city may provide some helpful insights. A glance at the lists of works printed by Phalesius, de Potter, and Aertssens reveals that several local Antwerp musicians provided new church music during the second half of the seventeenth century, and that this music production was scattered over the different churches of the city.[29] Philippus van Steelant was working at Saint James' Church and had a volume of masses and motets printed in 1656, Johannes Cocx was choir master at the cathedral and published a volume of church music in 1673.[30] Walterius Delien was organist at the Saint James' Church and had two requiem masses printed in 1682, Anthonius Vermeeren was involved at Saint Walburgis' Church and had several volumes printed between 1660 and 1668.[31] Finally, Alphonse d'Eve was working at Saint Andrew's Church and published two volumes of sacred music, one of which was printed in Amsterdam around 1700, the other in Antwerp in 1706.[32] These Antwerp compositions were distributed over a broad area and played in numerous churches in and outside the Southern Netherlands.[33] This is in sharp contrast with the church music that was composed from 1718 on for the Our Lady Chapter, which, according to contemporary church music inventories, appeared to have remained almost

---

[28] KAA, *Rekeningen van de kerkfabriek*, reg. 22–26.

[29] Susan Ban and Henri Vanhulst, 'Phalesius', *NewGrove II*; Godelieve Spiessens, 'Muziektypografische bedrijvigheid van de Antwerpse drukker Lucas de Potter (1635–1681)', *Musica antiqua*, 12 (1995) 120–126; Godelieve Spiessens, 'Muziektypografische bedrijvigheid', in Chris Coppens (ed.), *E codicibus impressisque: Opstellen over het boek in de Lage Landen voor Elly Cockx-Indestege* (Leuven, 2004), ii, 539–560.

[30] Philippus van Steelant, *Missae et moteta* […] *op. 1* (Antwerp, 1656); Walterius Delien, *Missae funebres* […] *opus primum* (Antwerp, 1682); Johannes Cocx, *Ferculum musicum dei, deiparaeque virginis ac sanctorum laudibus conditum, coctum et excogitatum* (Antwerp, 1673).

[31] Anthonius Vermeeren, *Missae et motetta* […] [*liber primus*] (Antwerp, 1660, [2]1668); idem, *Missae et motetta* […] [*liber secundus*] (Antwerp, *c.*1661); idem, *Missae et motetta* […] *liber tertius* (Antwerp, 1665).

[32] Alphonse d'Eve, *Genius Musicus* (Amsterdam, *c.*1700); idem, *Philomela delectans* (Antwerp, 1708).

[33] Bruno Bouckaert, 'Muziek en repertoire te Gent. De 18de-eeuwse muziekinventaris van de Ekkergemse St-Martinuskerk als stille getuige van een veelzijdige muziekbibliotheek', *Musica antiqua*, 16 (1999), 62–79; Godelieve Spiessens, 'Zeven muziekinventarissen van de Antwerpse Sint-Jacobskerk de annis 1677–1755', *Jaarboek van de Provinciale Commissie voor Geschiedenis en Volkskunde*, 10 (1999), 5–45.

exclusively inside the city walls. This was partially caused by the downfall of music printing in the city and by changes on the demand side (as can be seen in Brussels, where the music print focused on secular music), but maybe also by the attitude of the canons who preferred a more exclusive use of the music that was composed for them.[34]

CHURCH MUSIC IN ITS SOCIETAL CONTEXT – SOME PERSPECTIVES

However, some questions remain. How could a metropole in decay remain an important centre for church music? And why would a church invest considerable amounts of money to employ outstanding composers and to perform large scale concerted music, while the city was going through a major economic and demographic crisis? In order to gain a better understanding of the interplay between society and church music, a more contextual approach is needed. In what follows, two perspectives that tend to regard musical evolutions in relation to a broader context will be presented.

Travellers' journals do not only inform us about the economic and demographic situation, they also provide information about the inhabitants, their behaviour, and their mentality. According to these reports, one of the prominent characteristics of Antwerp's population was their exaggerated display of wealth and status. Confronted with slumping financial and commercial opportunities, the rich urban elites retreated from an active trading position and led a life of leisure. They adopted the lifestyle of the nobility and invested in castles or country houses, art collections, and other luxuries.[35] In the second half of the seventeenth century, the city council established extraordinary taxes on some of these showy luxuries, e.g. a tax on horses and carriages.[36] Of particular interest is the luxury tax on flaming torches in funerals, for this tax's income can reveal something about pomp and splendour in liturgical services. The tax was introduced in 1664 and amounted to

---

[34] Marie Cornaz, *Les éditions musicales publiées à Bruxelles au XVIIIe siècle (1706–1794). Catalogue descriptif et illustré* (Brussel, 2008).

[35] Bruno Blondé, 'Botsende consumptiemodellen? De symbolische betekenis van goederenbezit en verbruik bij de Antwerpse adel (ca. 1780)', in Guido Marnef and René Vermeir (eds.), *Adel en macht. Politiek, cultuur en economie* (Maastricht, 2004), 123.

[36] Stadsarchief Antwerpen [SAA], Pk 522, 77. See also Bruno Blondé, 'Indicatoren van het luxeverbruik? Paardenbezit en conspicuous consumption te Antwerpen (zeventiende-achttiende eeuw)', *Bijdragen tot de geschiedenis*, 84 (2001), 295–311.

six nickles per torch.[37] As figure 1 reveals, the consumption of torches was elevated at the time when the tax was introduced. In upper-class funerals around the middle of the seventeenth century, the number of torches varied from 16 to 60, with occasionally even 70 torches.[38] From *c.*1670 onwards, the income from the tax rapidly and drastically collapsed—this tendency was strengthened by the funeral regulation of 1685 (see below)—and remained very modest during the Nine Years' War and the following Succession War. After the Peace of Utrecht in 1713, the number of torches used in funerals increased gradually, this growth is even more significant when considering the demographic downfall in the first half of the eighteenth century (see above).

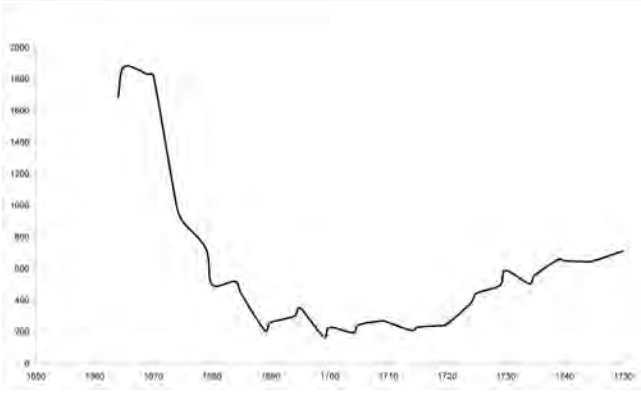


FIGURE 1. Income from the tax on torches (in *ponden arthois*)[39]

A vast number of torches was just one of the ingredients for a gaudy funeral, solemn music certainly was another. Although the customs concerning music in funerals are less documented, some sources point to the importance of music as a distinctive factor and to its exorbitant use. In 1685, the *Raad van Brabant* introduced on demand of the city council a funeral regulation in order to restore a certain level of modesty in funerals.[40] Different sorts of abuses were curtailed, among them the number of torches, and musical excrescences. To halt the excessive use of music, financial restrictions were raised: for the highest funeral category (*choorlyck*), the expenses for music

[37] SAA R 1413, *Rekeningen van consumptiekas*, 1690–1691, fo. 50[r].

[38] SAA PR 295–297.

[39] SAA R 1386–1469, *Rekeningen van de consumptiekas*, 1664–175.

[40] SAA KK 100, *Placcaerten, ordonnantien, edicten, reglementen, tractaeten ende priviligien*, 5 (Brussel, 1738), 36–47.

should not be higher than 15 guilders.[41] According to the reprimands noted in the *Acta Capituli*, it seems though that the restrictions for music were not always obeyed.[42] After 1710, no further abuses were denounced; from 1729 on, 35 guilders became the standard price for upper-class funerals—more than twice the sum that was permitted in 1685.[43] Although further research is needed to evaluate the consumption of funeral music, both the increasing expenses for music and the rising income from the tax on torches indicate a societal evolution towards more ostentation. As recent research on the owning of luxury horses has shown, this tendency was not limited to funeral culture but also affected other dimensions of urban society.[44]

The Antwerp inhabitants were not only perceived as fond of pomp and circumstance, they also had the reputation of being very devout. In 1741, a passenger wrote that he found the 'perfect papistry' in Antwerp, and several travellers noticed the excessive presence of the Virgin Mary whose sculpture was at almost every street corner.[45] Besides these observations made by passengers, little research has been done on the devotion of the citizens during the eighteenth century.[46] In order to shed some light on the devotional climate in which the musical boom took place, the offerings by the community will be used as an indicator for devotion. Since these offerings are not obligatory and the sum consists of small contributions made by many devout men and women, they can be seen as representative for a general devotion.[47] Furthermore, the performance of music might have an impact on the offering, as was suggested by the treasurer of the confraternity of Saint Barbara who explained the poor offering during the Easter services of 1685 by pointing at the lack of music.[48] Figure 2 maps the devotional conjuncture at the parish of Our Lady by depicting the total sum that was offered by the community during a year.[49] Between 1650 and *c.*1710, the offering evolved

[41] Ibid. 41.

[42] KAA *Acta Capituli* 11, 588; *Acta Capituli* 12, 152, 154.

[43] KAA *Capsa Dominorum* 14, 34.

[44] Bruno Blondé, 'Botsende consumptiemodellen?', 125; see also Bruno Blondé, 'Indicatoren van het luxeverbruik?'.

[45] Jan-Albert Goris, *Lof van Antwerpen*, 152f.

[46] On the inhabitants' devotion before 1676, see Marie Juliette Marinus, *De contrareformatie te Antwerpen (1585–1676)*, 246–286.

[47] Guido Marnef, *Antwerpen in de tijd van de Reformatie. Ondergronds protestantisme in een handelsmetropool, 1550–1577* (Antwerpen, 1996), 84.

[48] KAA *Rekeningen van de broederschap van Sint-Barbara*, reg. 209, 1685–1686.

[49] KAA *Rekeningen van de kerkfabriek*, reg. 22–32.

gradually, with relatively small fluctuations. From *c.*1711 on, the yearly offering became considerably higher and more irregular, which might be seen as an indication of a changing religious mentality, or at least a changing devotional behaviour. While these data provide a first draft of the devotional conjuncture, further research, both on individual and collective expressions of piety, still needs to be done.

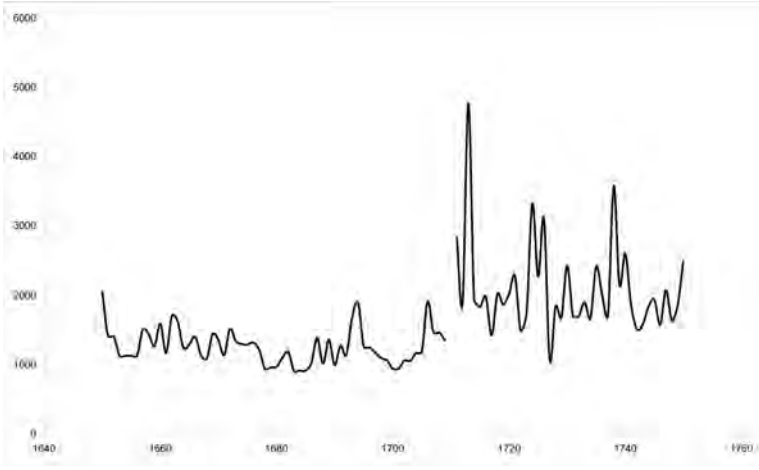


FIGURE 2: Income from offering (in guilders)

SOME CONCLUSIONS

During the period 1650–1750, Antwerp was an important centre for the production of church music, perhaps even the most important centre in the Southern Netherlands. In the second half of the seventeenth century, church music was provided by local musicians who were dispersed over several churches; their music was spread over a vast area by means of the printing press. The eighteenth century witnessed a centralisation of church music production in favour of the main church, initiated by the ambitious and assertive musical policy of the Chapter of Our Lady. By recruiting in a broad area the chapter was able to hire outstanding composers who could provide modern and exclusive music, both to embellish the services at the cathedral and to honour the Chapter of Our Lady. The observation that the production of church music remained important in the second half of the seventeenth century and even flourished during the first half of the eighteenth century, might be somewhat surprising, considering the general regression and

even crisis the city went through. At least some aspects of this paradoxical discrepancy between society and music can be clarified by a contextual approach. According to travellers' journals, pomp and splendour were common in Antwerp. A closer look at funeral practices revealed that this assumption was probably correct, since the exorbitant use of showy elements such as music and torches needed to be curtailed by regulations and taxes. Moreover, quantitative data have shown a tendency towards more ostentation in funerals from *c.*1713 onwards, the exact period during which the production of church music at the cathedral was blossoming. Antwerp was also perceived as a Catholic bastion, which raised the question on the relation between music and the religious life. In this perspective, it is remarkable that the musical boom at the cathedral coincided with the emergence of a more excessive offering pattern, which might be seen as a symptom of a changing devotional climate. Although pious offering and ostentatious torches in funerals are just two aspects of a broader societal and religious culture—and future research is needed to ensure a profound understanding of the societal context, the musical culture, and the correlation between both—, they might elucidate, at least in some aspects, why a city in decline could remain an important centre for church music.

Personen- und Werkregister

Fettgedruckte Seitenzahlen verweisen auf Abbildungen und Notenbeispiele, kursiv gedruckte Seitenzahlen auf Tabellen und Anhänge.

Aaron, Pietro
– *Toschanella in musica* 47
Abraham a Santa Clara 283
Adler, Guido 129, 135f, 139
Aertssens, Hendrik 333
Agricola, Alexander 50
Albertini, Thomas 312
Albrechtsberger, Johann Georg 153
– *Gründliche Anweisung zur Composition* 74
Allegri, Gregorio
– *Miserere* 147
Aloisius Gonzaga, Heiliger 173
Altmann, Ferdinand Franz 288
Altmann, Matthias Franz 288
Amadori, Giuseppe 319
Amalia Wilhelmine 201, 246
Amiller, Andre *215*
Ammerbach, Elias Nicolaus 60
– *Orgel oder Instrument Tabulatur* 56, **59**
Anonymus
– *Adamo et Eva* 178, *187*
– *Cantata sacra 235*, 239, **240f**
– *Eine kleine music 236*
– *Il Figliol prodigo* 178, *187f*
– *Il Martirio di Santa Agata* 175, *184*
– *Litaniae Sancte Procopius* 275, **267**
– *Missa S. Joanis Nep.*^{oni} 268
– *Oratorio del Santissimo Natale* 179f, *188*
– *Oratorio di Giobbe* 179, *188*
– *Oratorio di Santa Catterina* 179, *187*
– *Oratorio per la Purificatione* 177f, *186*
– *Oratorio per lo Santissimo Natale* 176, *185*
– *Salve Venceslae* 282
– *Suscepimus Deus* 152
Anton, Carl
– *Missa Spera in Dominum 104*
Antonelli, Agostino *214*
Antonicek, Theophil 191
d'Apuzzo, Domenico 317
Arresti, Giulio Cesare 307
Auberlen, Adolf 208

Baal, Johann (Marianus)
– Messe in A-Dur 55
Bach, Carl Philipp Emmanuel *23*, 54, 62
Bach, Johann Sebastian 7f, 13–15, 17–22, *23*, 53–60, 62, 67f, 139, 147, 325
– Clavierübung III 55f, 62–64, *65*, 66
– H-moll Messe 13, 21f, *23*, 55
– Matthäuspassion 13, 18, *23*
– *Musicalisches Opfer* 13
– *Orgel=Büchlein* 60
Bach, Regina Susanna 68
Badia, Carlo Agostino 222, 239, 246, 253
– *Giesu cocifisso 235*
– *Giesu nel Pretorio 235*
– *Il Pianto di Maria Vergine 235*, 237
– *La deposition della Croce 235*
– *L'empiatà trionfante 235*
– *L'invenzione della Croce 235*, 236f
– *La morte del Redentore 235*
– *La Resurezione 235*, 242–244
– *La Sepultura di Christo 235*, 240, 244, **245**, 246, 248
– *Trattenimento devote 235*
Banchieri, Adriano
– *Cartella musicale* 45
Bassani, Giovanni Battista 288, 293
– Messen 55f
Batticasa, R.N. *235*
Beer, Ignaz Lukas Anton 293
Beer, Theoderich 150
– *Laetabitur justus* 150
Beethovem, Ludvig van 152
Bencini, Pietro Paolo 319

Benda, Franz 54
Berardi, Angelo
– *Documenti armonici* 45
– *Miscellanea musicale* 45
Berka z Dubé, Zbyněk 114
Bentivoglio, Ippolito 179
Bernini, Pietro Filippo
– *Oratorio della Vita humana* 178, *186*
Bernkopf, Anton 293
Bertali, Antonio 147f
– *Cibavit eos* ***157–165,*** 166
– *Gaudeamus omnes* 154, 166
– *Il Pentimento* 180f
– *In virtute tua* 167, 281
– Introiten 8, 147–150, 152–156, *166–168*, 287
– *Justus ut palma* 155, 167
– *Laetabitur Justus* 155, 167
– *Nos autem gloriari* **151,** 167
– Protexisti me 155, 167
– *Rorate caeli* 150, 167
– *Salve Sancta parens* 150, 167
– *Sonata a 8* 309, **310f**
– *Sonata S. Leopoldi* 302
– *Sonatae, tam aris quam aulis servientes* 309
– *Sonatellae* 304, 306
– *Spiritus Domini* 152, 168
– *Terribilis est* 152, 168
– *Wenceslaum Sanctissimum* 281
Biba, Otto 132, 135
Biber, Heinrich Ignaz Franz von 281, 312
– Rosenkranzsonaten 312f, 315
– *Sonata pro Tabula* 302
– *Sonata S. Polycarpi* 302f
– *Sonatae violino solo* 315
Bicilli, Giovanni
– *Oratorio della Vita humana* 178, *186*
Birnbaum, Johann Abraham 66f
Blanning, Tim 18f, *23f*
– *The Triumph of Music* 18
Blavier, André-Joseph
– *Missa in honorem Deiparae 331*
Bonno, Giuseppe 259
Bononcini, Giovanni 307
Bonta, Stephen 308
Boom, Jan Bernhard van den 321–323
Borghi, Gaetano *214*
Božan, Jan Josepf 280
Branden, Cornelis-Jan-Marie van den 321, 323, 325
Braun, Christoph *214*
Brendtner, Ignaz 293
Brewer, Charles 316
Brixi, Jan Josef
– *Litaniae Czeska* 270, **271**
Bixi, Franz Xaver 283, 293
Brixi, Šimon 265f, 283
Brixides, Johannes 294
Brosche, Günter
– *Die musikalischen Werke Kaiser Leopolds I.* 132
Brumel, Antoine 50
Brunmayr, Maurus 152
Brus z Mohelnice, Antonin 112
Burbury, John 231, 234
Burney, Charles 18, *23*, 327
Buti, Francesco
– *Oratorio per la Purificatione* 178
Burzio, Nicolò 49
Buxtehude, Dieterich 307

Caffi, Francesco 199
Caldara, Antonio 8, 41–44, 51, 54, 74, 95, 100f, 153, 191, 197, 199, 222, 251, 254f, 257–259, 283, 285, 288, 290, 292–295
– *Credo à 8 voci* 248
– *Dixit Dominus* 258, **260f**
– *Gloria* in D-Dur 289
– *Il rè del rolore* 297
– *Il Venceslao* 283
– *Kyrie et Gloria* in D-Dur 289
– *Kyrie et Gloria* in e-Moll 289
– *La caduta di Gerico* 298
– *La passione di Giesu Cristo* 298
– *La santissima annunciazione* 298
– *Laboravi in gemitu meo* 248
– *Laudate pueri* 258
– *Magnificat* in C-Dur 55
– *Missa Adolorata Charitatis perfectae 102, 107*
– *Missa Aulica 107*
– *Missa Benignitatis 102, 106*
– *Missa Bona[e] spei 104, 107*
– *Missa Brevis Promtitudinis 104, 106*
– *Missa Brevis Prudentiae 104, 107*

– *Missa con canoni diversi* **44**
– *Missa Concertata Spei firmae 104, 106*
– *Missa Deo gratias 103, 107*
– *MIssa Devotionis 102, 106*
– *MIssa Diligentiae 102, 107*
– *Missa dolorosa* 248
– *Missa Fidei vivae* 101, *103, 107*
– *Missa Fortitudinis* 99, 100f, *103, 106*
– *Missa Gratiarum 103*
– *Missa Gratitudinis 103, 107*
– *Missa Humilitatis 103, 106*
– *Missa In spe resurrrectionis 104*
– *Missa Jucunditatis* (= *M. Veneratio-nis/M. Integra*) 101, *103, 107*
– *Missa Justitiae 103, 106*
– *Missa Laetare* 71
– *Missa Largitatis 103, 106*
– *Missa Panis quotidianis 107*
– *Missa Patientiae 103, 106*
– *Missa Perfectae Charitatis 102*
– *Missa Pietatis 104, 107*
– *Missa Reverentia Divini nominis 104, 107*
– *Missa Sanctae Scholasticae 107*
– *Missa Sancti Augustini 107*
– *Missa Sancti Francisci 107*
– *Missa Satisfactionis 104, 106*
– *Missa Sanctificationis Sancti Joannis Nepomuceni* 100
– *Missa Speciosa 107*
– *Missa Venerationis in honorem BMV 104, 107*
– *Morte, e sepultura di Christo* 298f
– *Salve Regina* 290f
– *Santa Elena al Calvario* 299
– *Santo Giovanni Battista* 300
– *Stabat mater* 248f
– *Te Deum* 248
Caldara, Caterina (geb. Petrolli) 258
Calov, Abraham
– *Die Heilige Bibel* 56, **57f**, 59, 68
Campi, Vincenzo 317
Candus, Franz Anton
– *Missa Confidentiae* 102
Caproli, Carlo
– *Davide prevaricante* 177, *185*
Carafa, Carlo 171, 173f
Carissimi, Giacomo 181, 288, 316
– *Historia di Daniele* 180, *188f*
Catena, Giovanni Battista 298
Cassati, Pietro *214*, 259
Cavalli, Francesco 182
Cavriani, Federico 173
Cavriani, Franziska Katharina von 172
Černin
– *Offertorium* 271, **273**
Chen, Jen-Yen 41
Chiaromanni, Giovanni 175
Chimarrhaeus, Jacob 121, 126
– *Sacrum Gazophylaticum* 114, 117
Christian, Leopold *215*
Christina von Schweden 180
Chrysander, Friedrich 208, 211
Clemens XI 254
Cocx, Johannes 333
– *Missa musicalis 331*
Colonna, Pompeo
– *Historia di Daniele* 180
Compére, Loyset 50
Conti, Francesco Bartolomeo 259, 293, 299
– *L'osservanza* [*Il martirio della madre*] 299
– *Laudemus viros gloriosos* 289f
– *Oratorio del Diluvio* 178, *186f*
Conti, Ignazio 290
Convention oder Verständnis 256
Coreth, Anna 96f, 109f
– *Pietas Austriaca* 96, 101, *102*
Corvo, Gaspara 317
Cosmerroio, Matteo und Giovanni Christofero 177, *184–188*,
Czernin, Humprecht 133, **134**

Dahlhaus, Carl 12
Delien, Walterius 333
Decreta, seu Statuta 254
Denk, Carl *214*
Denkmäler der Tonkunst in Österreich 27
Distinta Specificatione 154, 217, 304
Ditters von Dittersdorf, Karl 74, 292
Diruta, Girolamo
– *Il transilvano dialogo* 45
Dlouhoveský, Jan Ignaz 280
Doblhoff-Dier, Karl 211
Dobner, Gelasius 267
Donberger, Georg 289, 294

– *Missa Bonae Spei 104*
– *Missa Dominus fortitudo mea 103*
– *Missa Gratiosa 103*
Draghi, Antonio 16, 182, 246
– *Chilonida* **135**
– *L'Abelle di Boemia* 281
Drenger, Carl *214*
Dreyfuss, Lawrence 20
Durante, Francesco 319, 321f
– Kyrie und Gloria in B-Dur *324*
– Messe in c-Moll 55

Eberlin, Johann Ernst 208
Einwaldt, Karl Joseph 293, 296
Eitner, Robert 191
Eleonora Gonzaga I. 173f
Eleonora Gonzaga II. 169–175, 177, 179f, *184–188*
Eleonora Magdalena 238
Eleonora Maria 237
Elisabeth von Österreich 116
Ender, Alexander
– *Christus Jesus der vor seine Schaaf 236*, 247
– *Die bey den Grab Jesu Christi 236*, 247
– *Sicherer Zufluchts-Orth 236*
Eugen, Prinz von Savoyen 243
Evangelista, Jan 284
d'Eve, Alphonse 330, 333
– *Missa Paschalis 331*

Faber, Johann Adam Joseph
– *Missa Mariae Assumptae 331*
– *Missa Paschalis 331*
– *O Quam Dilecta 331*
Fago, Francesco Nicola 319f
– *Jubilate in luce 324*
– Kyrie und Gloria in D-Dur *324*
Farnese, Alexander 328
Federhofer, Hellmut 16, 29, 289
Fellerer, Karl Gustav 41
Feo, Francesco 319f
Ferdinand I. 112
Ferdinand II. 7, 15, 97, 109f, 253
Ferdinand III. 7f, 77, **78f**, 80f, **82**, 83–85, 91f, 94, 147, 170
Ferdinand von Spanien 77, **79**
Ferrari, G. 321
Fesch, Willem de
– *Lamentationes 331*
– *Missa Paschalis 331*
Festa, Costanzo 51
Finsterbusch, Ignatz (?) *214*
Fiocco, Joseph Hector
– *Missa Sancta Cecilia* 330, *331*
Fiorillo, Ignazio 320
Fischer von Erlach, Johann Bernhard 97
Fischhof, Joseph 53, 210f
Forkel, Johann Nikolaus 54
Franz I. 72
Freeman, Robert
– *Opera with Drama* 14
Frescobaldi, Girolamo 213
– *Fiori musicali* 153
Fries, Moritz von 68
Froberger, Johann Jakob 208, 213
Fuchs, Aloys 53, 199, 210f
Furbe, Johann 294
Fux, Johann Joseph 7f, 11–15, 17–21, *23*, 25–36, *37–40*, 41–43, 45–47, 50f, 53f, 62, 68f, 74–76, 95, 98, 153, 191, 195, 197, 199, 203, 218–220, 222, 224, 226, 228f, 255, 257f, 285f, 288f, 292–294
– *Ad te Domine levavi* **43**
– *Caro mea vere est* 31
– *Christo nell'orto* 298
– *Costanza e fortezza* 97, 100
– *Dies Irae* 196, *197*
– *Gradus ad Parnassum* 8, 11, *23*, 30, 44–47, **48**, 50, **51**, 56, 60, **61**, 62–64, 67, 70, 74f, 255, 259
– *La deposizione dalla Croce* 298
– *Lauda Jerusalem* 258f, **263**
– *Libera me* 35
– *Missa Bonae Spei 104*, *106*
– *Missa Brevis Solennitatis* 70f
– *Missa Canonica* (= *Messa di San Carlo*) *23*, 50, 55, 74
– *Missa Charitatis* (= *M. Refrigerii*) 95, 99, *102*, *106*
– *Missa Confidentiae* 98, *102*, *106*
– *Missa Constantiae* 47, 98, 101, *106*
– *Missa Corpus Christi* 71
– *Missa Credo in unum Deum* 48f
– *Missa Divinae Gratiae 103*, *106*

– *Missa Fiduciae* 98, *103*, *106*
– *Missa Fortitudinis* 99, 100, *103*, *106*
– *Missa Fortitudinis et Prudentiae 104*, *106*
– *Missa Gratiarum actionis 103*, *106*
– *Missa Humilitatis* 98, *103*, *106*
– *Missa Reverentia Divini nominis* 99
– *Missa Temperantiae* 98, *104*, *106*
– *Nisi Dominus* 258, **262**
– *Victimae Pachali laudes* 71

Gabrieli, Giovanni 88
Gaffurius, Franchinus 49f
Galli, Pietro *214*
Gallus, Jacobus
– *Ave verum corpus 127*
– *Dominus Jesus 127*
– *Homo quidam fecit 127*
– *In voce exultationis 127*
– *O sacrum convivium 127*
– *O salutaris hostia 127*
– *Qui manducat meam carnem 127*
– *Verbum caro 127*
Garzarolli, Johann *215*
Gassmann, Leopold 259
Gayer, Johann Christoph Karl 197, 318–320
Geertsom, Jan van 169
Genuesi, Domenico *214*
Gessel, Alexander 210
Glarean, Heinrich 51
Goehr Lydia
– *The Imaginary Museum* 13, 15, *23*
Gonzaga, Carlo 175
Graduale per annum 149, 156
Graf, Johann Anton 209f
Grassi, Francesco 319
Graun, Carl Heinrich 54
Gravani, Peregrinus 287f, 290
Grocheio, Johannes de 46
– *De musica* 45f
Gruner, Franz Anton
– *Suspiria animae amantis 236*, 238
Guarnerius, Gulielmus 50
Gunther, Jakob 283, 293
Guretzki, Wenzel Matthias 298

Habermann, František Václav 283
Habrich, Alexius 292
Händel, Georg Friedrich 54, 139, 204
– *Messiah* 147
Harrach, Maria Elisabeth von 172
Harrasov, Johann Adam Hrzán 172
Harrer, Gottlob 54f
Hasse, Johann Adolph 54
Hassler, Hans Leo 88
Haydn, Michael 43, 69, 74, 76
– *Missa Sancti Ruperti* 75f
Haydn, Joseph 69, 74
– *Missa Cellensis* 73
Hilverding, Johann Baptist *236*, 238
Hintereder, Georg *214*, 218
Hochradner, Thomas 21
Van den Hoeke, Jan 81, **82**
Holzbauer, Ignaz 74, 292
– *Missa In Deo spes mea 104*
Hus, Jan 111, 266, 269, 277

Isaac, Heinrich 50

Jahn, Otto 208, 211
Janovká, Tomáš Baltazar 272, 308, 312
Jeppesen, Knud 42, 47
Johannes Nepomuk, Heiliger 266–270, 275, 277, 319
Josquin des Prez 50
– *Missa l'homme armé sexti toni* **49**
Joseph I. 237f, 282, 317
– *Regina coeli* 143, **145**
Joseph II. 73, 193, 259

Kaiser, Reinhard 54
Karl VI. 7, 26f, 69, 71f, 97f, 115f, 129, 136, **137f**, 141, 193, 195, 217, 255, 259, 282f, 290, 295, 317
– *Miserere* 8, 129, **130f**, 132, 135f, **137–139**, 140, **141–143**, 144, **146**
Kerll, Johann Kaspar 208
– *Missa Superba* 55
Kerzinger, Augustin 306
Kinsky, Stefan 318
Kircher, Athanasius
– *Musurgia universalis* 169
Kirnberger, Johann Philipp 63, 68
– *Die Kunst des reinen Satzes* 62
Klopfan, Dominik 290f
Knapp, Balthasar 318–320, 323, 325

Köchel, Ludwig von 11, 29, 281f
Kolčava, Karel
– *Purpuratus martyr* 281
Koniáš von Vydří, Antonín 280
Kops, Johann 286
Koutník, Tomáš
– *Litaniae boëmicae* 271, **272**
Koželuh, Antonín 284
Kuglmayr, Franz Seraph Anton 206f
Küsel, Melchior 303

Lamberg, Ferdinand von *214*
Lamberg, Maria Isabella von 172
Lamormaini, Guilielmi
– *Ferdinandi II.* […] *virtutes* 97, 99, *105*
Lasso, Orlando di 42
Lehmann, Johann Georg Gottlieb 212f
Lehmann, Johann Peter 212
Leo, Leonardo 319
– *Miserere* in c-moll *324*, 325
Leonardo, Leo 298
Leopold I. 16, 25, 91, 129, 132f, **134f**, 139f, 144, 147, 182, 231, 234, 237, 246, 279f, 283
– *Cantata alla Bohemica* 282
– *Canzone (Hymnus) Sancte Wenceslae* 281
– *Hymnus Sancte Ladislae* 281
– *Il Sagrifizio d'Abramo* 180f
– *La Simpatia nell'Odio* 133, **134**
– *Litaniae de S. Francesco Xaverio* 132, **133**, 135, **136**
– *Miserere* 8, 129, **130f**, 132, 135f, **137–139**, 140, **141–143**, 144, **146**
– *Missa Angeli custodis* **140**
– *Motetto de septem doloribus* 140f
– Requiem (1673) 140f, **142**
– *Salve Decus Bohemiae* 281
– Totenoffizium (1676) 140f
Leopold Wilhelm 81
Letzbor, Gunar 315
Lewis, Leona 18
Leydecker, Johann *215*
Libertini, Giacomo Francesco 315
Liechtenstein-Kastelkorn, Karl von 152, 295, 302f
Liess, Andreas 29
Linek, Jiři
– *Lytaniae* **274**
Lobkowitz, Joseph Franz Maximilian 68
Lotti, Antonio
– Messe in g-Moll 55
Luyckx, Frans 77, **78**, 81
Luython, Carl
– *Pange lingua 127*

Machaonský, Šimon
– *Bonae et Malae Educationes* 281
Maillard, Anton *215*
Mair, Johann Peter 153
Malherbe, Charles 199
Mancini, Francesco 319–321, 325
– *Ad conflictum bellatores* 323, *324*
– *Fulget phaebus* 323
– *Plaude caelum victori* 323, *324*
Mandosio, Prospero
– *Bibliotheca Romana* 177
Mantuani, Joseph 135
Marazzoli, Marco
– *Per il giorno di Resurrettione* 175, *184*
– *San Tomaso* 176, *184f*
Marocrelli, Giovanni Francesco
– *Oratorio del Diluvio* 178, *186f*
Maria Theresia 54, 72, 76, 100, 193, *214f*, 283
Marpurg, Friedrich Wilhelm 212
Mašát, Anton 291
Massaino, Tiburzio
– *Ego sum panis vivus 127*
Massimi Petronilla de *235*, 236f
Matteis, Nicola
– *Il Venceslao* 283
Mattheson, Johann
– *Grundlage einer Ehren=Pforte* 53
Maximilian II. 118f
Mazzei, Cesare 179
– *Abele e Caino* (*Adamo et Eva*) 178
Menga, Carlo 317
Merritt, Arthur Tillman 42
Metastasio [Pietro Antonio Domenico Trapassi] 299
Michna z Otradovic, Adam Václav
– *Missa Sancti Wenceslai* 282
– *Svatoročni muzika* 280
Minato, Nicolo 281

Mischiati, Oscar
– ‚Per la storia dell'oratorio' *184*
Mizler, Lorenz Christoph 68
– *Gradus ad Parnassum* (Übs.) 60, **61**, 62, 64, 67
– *Musikalische Bibliothek* 66
Molin, Alvise 174
Molitor, Simon 193
Monesio, Giovanni Pietro
– *La Simpatia nell'Odio* 133
Monte, Philipp de 8, 111
– *Caro mea vere est cibus* 118, **119f**, *127*
– *Ego sum panis vivus* 120f, **122**–**125**, 126, *127*
– *Fratres ego enim accepi 127*
– *O quam suavis est 127*
– *Verbum caro 127*
Monteverdi, Claudio 182, 306, 308
– *Combattimento do Tancredi e Clorinda* 309
– *L'Orfeo* 312
– *Madrigali guerreri et amorosi* 80
– Marienvesper 303f
Morelli, Arnaldo
– ‚Il teatro spirituale' *184*
Moser, Joseph *214*
Mozart, Leopold 307
Mozart, Wolfgang Amadeus 28f, 69
Muffat, Anna Elisabeth 201
Muffat, Franz Joseph 202
Muffat, Georg 201, 209, 213
Muffat, Gottlieb 9, 201–205, 208f, 211–213, *214*, 259
– 72 *Versetl sammt* 12 *Toccaten* 204
– *Aria sub elevation* 207
– *Canzon pro offertorio* 207
– *Componimenti musicali* 212
– Orgelmessen 204, 207f
– Orgelpastorellen 204, 209, *210*
– Orgelpräludien 204
– *Salve Regina* 204, 206–208
– *Sonata pastorale* 204, 209
– Suiten *210*
– *Toccata post elevationem* 207f
Muffat, Ignaz Joseph 202
Muffat, Johann Nepomuk 202
Muffat, Joseph 202
Muffat, Maria Anna 202
Muffat, Maria Rosalia (geb. Eineder) 201f
Müller, Franz Karl 291
Murschhauser, Franz Xaver Anton 208

Nagel, Ivan
– *Autonomy and Mercy* 14f, 20
Nekes, Franz 46
Neumüller, Franz Xaver 208
Nicolai, Friedrich 232
Novak, Jan Frantisek 100

Obizzi, Ferdinando 179
Orsini, Gaetano 254
Orsini, Lelio 177
– *Davide prevaricante* 177, *185*
Öttl, Matthias 292f
– *Missa Charitatis 102*
– *Missa Fidei 103*
– *Missa Spei 104*
– *Missa Spei Solemnissima 104*
Ottoboni, Pietro 254

Pacher, Valerius *215*
Pagnini, Guglielmo
– *Adamo et Eva* 178, *187*
– *Il Davide con Bersabea* 177, *185*
Palestrina, Giovanni Perluigi da 8, 41–43, 47, 51
– *Missa ad fugam* **50**
– *Missa Dilexi quoniam* 46
– *Missa sine nomine* 55
Palotta, Matteo 41, 51, 153
Payer, Christian bzw. Ignatz (?) *214*
Pederzuoli, Giovanni Battista 182
Peranda, Giuseppe
– Kyrie in C-Dur 55
Pergolesi, Giovanni Battista 319
– Kyrie und Gloria in D-Dur *324*, 325
– *Laetatus sum* 322
– *Stabat mater* 197
Persoons, Guido 327
Perti, Giacomo Antonio 319
Peschka, Norbert 292, 294
Pez, Johann Christoph
– *Missa Sancti Lamberti* 55
Piani, Giovanni Antonio 220, *214*
Piani, Tomaso, *214*
Pio, Antonino 322

Phalèse, Pierre 333
Philip II. 113
Pisani, Nicolo 319
Pock, Andre *215*
Pöck, Anton *214*
Poelchau, Georg Johann Daniel 53, 198f, 212
Poglietti, Alessandro 305f, 309
Pöllnitz, Karl Ludwig von 266f
Poppe, Jan 283
Porpora, Niccolò 298, 319f
– *Siface* 299
Porsile, Giuseppe 259, 317
– *Il sacrificio di Gefte* 297, 299f
– *L'ubbidienzia a Dio* 300
– *Ruhmwürdiger Cron- und Ehren-Streitt* 297
Porta, Giovanni 298
Posch, Anton *215*
Potter, Lucas de 333
Pribram, Alfred 135
Prinner, Johann 307
Prokop, Heiliger 267, 274f
Pruneder, Franz Gerhard 292, 294
– *Missa Pro Rorate brevis et Gratiosa 103*
Prustmann, Ignaz
– *Missa Charitatis ingenuae 102*
– *Missa Summae reverentiae 104*

Questenberg, Johann Adam von 210, 290, 296, 299

Rademin, Heinrich 248
Ragazzi, Angelo 220, 317
Ramis de Pareia, Bartolomaeus 44
Randhartinger, Benedict 153
Rauzzino, Pietro *214*
Reinhardt, Johann Georg 153, 289, 292–294
– *Der von der eytlen Welt-Lust* […] *236*
– *Desperanti peccatori* [*Per crucem Jesu*] 296
– *Missa Gratiosa et dominicalis 103*
– *Salve Regina* 290f
– *Testamentum Salvatoris* 296
Reinhardt, Kilian 254
– *Rubriche generali* 148f, 155, 192, 281
Reutter, Georg 43, 73f, 233
– *Missa Caroli* 72
– *Schmertzliche Beweinung 236*
– *Wenceslaum vel Ladislaum sanctissimum* 283
Reutter, Georg d.J. 214, 251, 287–289, 292, 294
– *Bersabea* 298
– *Der Durch des Liebes Brand Opfer* […] *236*
– *Die Beschuldigte Unschuld 236*
– *Mater dolorum 236*, 248, **249f**, 251, **252**
– *Salve Regina* 290f
Reutter, Theresia *214*
Richter, Ferdinand Tobias 144
Riedel, Friedrich Wilhelm 29, 53, 96, 101, 217f, 282, 317
Ritter, August Gottfried 208
Rittler, Philipp Jacob
– *Exaltare Domine* 282
Roberti, Frigimelica *235*
Roger, Estienne 316
Römer, Anton Franz 292
Rosenmüller, Karl František 280
Rosetter, Johann *214*
Roškovský, Pantaleon 203, 210
Rottal, Franz Anton von 300
Röttig, Christian *214*
Rovenský, Václav Karel Holan 280
Rudolf I. 115f
Rudolf II. 8, 109–111, 113, 115–117, 126
Rudolf von Österreich 210f
Rupe, Ferdinand Alanus de
– *Missa Sancti Wenceslai* 282
Rusman, Mattäus 198, 288–290
Ruspoli, Francesco Maria 298

Sale, Franz
– *Vincenti dabo edere 127*
Salieri, Antonio 152f, 155
– Messe in D-Dur 73
Salviati, Filippo 9, 217–222, 224, 226–229
– Sonate Nr. 1 **223**
– Sonate Nr. 2 **225f**
– Sonate Nr. 3 **224**
– Sonate Nr. 5 **229**
– Sonate Nr. 6 **227**
– Sonaten *221*

Sammartini, Giambattista 291
Sances, Giovanni Felice 281, 293
– *Audi Domine* 8, 85, 87f, **89f**, 91f, **93**, 94
– Introiten 148, 150, 152f, 156, 287
– *Motetti a 2, 3, 4, e cinque voci* 85, **86**, 87
– *Pianto della Madonna* 248
Sarri, Domenico 319f
– *Beatus vir* **323**
– *O mortales* **323**, *324*
Sartori, Claudio
– *I libretti italiani 184*
Saunders, Steven
– *Cross, Sword and Lyre* 14f
Scarlatti, Domenico 139
Scaro, Geronimo 321
Scheibe, Johann Adoph 66f
Scheibl, Johann Adam 292, 294
Scherer, Georg 126
– *Ein predig von Gotts=leichnambs Fest* 115f, 123
Scheyrer, Bernhard 156
Schmelzer, Johann Heinrich 153, 246, 293, 309, 312, 315
– *Sonata* […] *Al gioro delle Corregie* 316
– Sonata ‚Cu Cu' 302
– *Sonata Natalitia* 303, 310, **313f**
– *Sonatae unarum fidium* 315
Schmidt, Ferdinand 251, 289, 292, 294
Schmidt, Fridericus 292
Schmidtpaur, Franz Anton 203
Schnautz, Franz *215*
Schnitzler, Rudolf 16
Schrattenbach, Wolfgang Hannibal von 297f
Schreurs, Eugeen 327
Schut, Cornelis 77, **79**
Sechter, Simon 153
Sehling, Joseph Anton 100
– *Judith* 100
– *Missa Bonae Spei 104*
Sehnal, Jiří 285, 303, 305, 310, 316
Seifert, Herbert 217
Seipel, Wilfried
– *Die Botschaft der Musik* 132
Simbelli von Battistoni, Anton Marcellinus 206
Slavata, Vilem 87
Smetana, Benedict 292
Sommer, Nivard 320
Spada di Santa Susanna, Giovanni Battista 169f
Sparry, Franz 31
Spedazzi, Giuseppe *235*, 237
Speer, Daniel 307
Spiessens, Godelieve 327
Sporck, Franz Anton 319
Sporck, Jan Rudolf 319, 323
Sstanteysky, Venantius 210
Stadlmayr, Johann 35
Stainer, Jako 308
Starhemberg, Konrad Balthasar von 172
Steelant, Philippus van 333
Šteyer, Václav Matěj 280
Streicher, Andreas 68
Strohm, Reinhard 22
Suppan, Wolfgang 28
Sutton, Robert [Lord Lexington] 243
Svatý Václave 278
Swieten, Gottfried van 54, 68, 212

Taruskin, Richard 11
Telemann, Georg Michael 53
Telemann, Georg Philipp 54
Terry, Jean-Leonárd 322
Teschner, Gustav Wilhelm 198f
Testarello dalla Massa, Johannes Matthias 233
Tigrini, Orazio 45
– *Compendio della musica* 47
Timmer, Joseph *214*
Tinctoris, Johannes 44f, 50
Traeg, Johann 210
Tricarico, Giuseppe 8, 169–171, 173, 179
– *Adamo et Eva* 178
– *Concentus ecclesiastici* 169
– *Crucifixus* 169
– *Crux fidelis* 182
– *Ecce sacerdos* 182
– *Humanità Coronata* 183
– *La Fede trionfante* 180
– *La gara della Misericordia* 180f
– *Missa, 5 voci* 182
– *Pange lingua* 182
Tuma, Franz Ignaz 218, 292

– *Missa Brevis charitatis 102*
– *Missa Brevis Modestiae 103*
– *Missa De dono fortitudinis 103*
– *Missa De dono pietatis 104*
– *Missa Patientiae 103*
Turini, Gregorio
– *Credidi propter quod 127*

Umstatt, Joseph 218
Ursino, Gennaro 319

Valentini, Givanni
– *Sonata pro Tabula* 316
Vermeeren, Anthonius 333
Vernulaeus, Nikolaus
– *Historia Austriaca* 97
– *Virtutes Augustissimae Gentis* 97
Vejvanovský, Pavel Josef 282, 302f, 309
– ‚Harmonia Romana' 308
– *Offertur Ad Duos Choros* 304f, 307f
– *Sonata ante Dixit* 303
– *Sonata Natalis* 303
– *Sonata Paschalis* 303
– *Sonata Scti Mauritii* 303
– *Sonata Vespertina* 303
Victoria, Tomás Luis de 42
Vinci, Leonardo 298, 320f
– *Laeta surge 324*
Vitori, Loreti
– *Dialoghi sacri e morali* 176, *185*
Vivaldi, Antonio 316
Vogler, Joseph 153
Vojta, Jan Ignác František
– *Floscule majalis* 269, **270**, 275
Voß, Otto von 53

Wagenseil, Georg Christoph 43
– *Die hitzige Liebe 236*
Waldstein, Karl Ferdinand von 172
Weidner, Andreas *235*
Wenzeslaus, Heiliger 266f, 277–284
Werbecke, Gaspar van 50
Werndle, Anton 218
Werner, Gregor Joseph 95, 292
– *Missa Bonae Spei 104*
– *Missa Fiducia*[*e*] *in Deum 103*
– *Missa Melioris Spei 104*
– *Missa Piae Fiduciae 103*
Werra, Ernst von 209, 211
White, Harry
– (ed.) *Johann Joseph Fux* 28
Widmann, Andre *215*
Wienerisches Andachts-Büchl 255
Wienerisches Diarium 232, 238, 256
Willaert, Adrian
– *Motecta liber primus* 280
Williams, Robbie 18f, *23*
Winterfeld, Carl Georg von 198
Wolff, Christoph 62
Wollner, Christina 203
Wollner, Jacob Joseph 202
Wollner, Joseph Dominik 202
Wollner, Maria Anna 202
Wollner, Theresia Rosina 202f
Woschitska, Tobias *215*
Wrbna, Eugen Wenzel von 68

Zanatta, Domenico
– *Dixit Dominus* 198
– *Magnificat* 198
Zarlino, Gioseffo 45
– *Le institutioni harmoniche* 44, 50
Zechner, Georg 286, 289, 292, 294
Zeiß, Franz *215*
Zelenka, Jan Dismas 54, 98, 325
– *Sub olea pacis* 281, 283
Zelter, Carl Friedrich 211–213, 320
Zeno, Apostolo 283
Ziani, Marc' Antonio 8, 41, 191–199, 292f
– *Laetatus sum* 199
– *Messa à 8 Voci con Istr.* 193
– *Missa a 4 da Capella senza Organo* 195
– *Missa brevis à 4* 194
– *Missa Resignationis 104*
– *Missa Sancti Marci* [= *M.Sancti Placidi*; *M. Sancti Tadaei*] 191
– *Missa Temperantiae 104*
– *Qui confidunt* 198
– Requiem in c-moll 194f, *196f*
Ziani, Pietro Andrea 196, 254
Ziller, Bernhard *214*
Zolio, Annibale 42, 51