

# Inhalt

## Einleitung

1. Gründe einer Vernachlässigung	9
2. Eingrenzung des Gegenstands	11
3. Aufbau und Methoden	12

## Abkürzungen und Bibliothekssigel

Allgemeine Abkürzungen	14
Bibliographische Abkürzungen	14
Bibliotheken und Archive	15

## Kapitel 1: Die Neapolitanische Messe

### Die Neapolitanische Messe als Gattungstypus und in ihrem liturgischen Kontext

1. Gibt es überhaupt eine Neapolitanische Messe?	19
2. ›Missa solemnis‹ und ›missa lecta‹	22
3. Die ›missa brevis‹ und die ›messa breve‹	27
4. Die groß besetzten Ordinarium-Vertonungen	30
5. »... e terminate le sinfonie, il Popolo se ne va via«	35

### Kompositionstechnische und aufführungspraktische Aspekte

6. Orchestersatz	37
7. Mehrchörigkeit und Doppelorchester	40
8. ›Stile misto‹ und ›varietà degli stili‹	44
9. ›Stile antico‹ und ›alla breve‹ als didaktisches Modell und in selbständigen Kompositionen	47
10. ›Stile antico‹ und ›alla breve‹ innerhalb der konzertierenden Messe	55
11. Rezitativ	57
12. Die Ritornellformen	60
13. Die erweiterte Kirchenarie	63
14. Melodische Modelle	67

### Neapel unter den Habsburgern

15. Lebenswelten: Musik in neapolitanischen Frauenklöstern	69
16. Zusammenarbeit und Kontinuität der Institutionen	72
17. Wege zur Klassik?	75

## Kapitel 2: Widerstand und Übernahme: Rom, Wien und Prag

### Typologie der Quellen und der Rezeptionsarten

1. Übernahme und Aneignung	77
2. Quellentypologien	78
3. Uminstrumentierung	82
4. Die ›gestreckte‹ Messe	84

<b>Die Rezeption in Rom</b>	
5. Der Kapellmeisterstreik	90
6. Girolamo Chiti und der neapolitanische Stil	93
7. Die Neapolitaner in Rom	94
8. Rom als Vermittlerin: Neapolitaner auf dem Krakauer Wawel	97
<b>Das Habsburger Kaiserreich</b>	
9. Die Kapelle in Barcelona	99
10. Österreich	100
<b>Prag</b>	
11. Frühe Quellen zur ›habsburgischen‹ Überlieferung	103
12. Balthasar Knapp und Christoph Gayer	105
13. Bischof Jan Rudolf Sporck	110
14. Das Zisterzienserkloster Osek	113
15. Die Anschaffungs- und Austauschpolitik von Nivard Sommer in Osek, 1747–1753	119
16. Einige Quellen aus Neapel	122
17. Bearbeitungen	125
18. Die Ausbreitung neapolitanischer Messen	131
<b>Schlesien</b>	
19. Hintergrund	138
20. Die Quellen neapolitanischer Kirchenmusik	140
<b>Die Österreichischen Niederlande</b>	
21. Drei Beispiele: Mechelen, Brüssel, Lüttich	141
22. Die habsburgische Überlieferung	144
<b>Kapitel 3: Aneignung: Dresden und die spätere Rezeptionsgeschichte</b>	
<b>Dresden</b>	
1. Funktionen	148
2. Die Beziehungen zwischen Dresden und Neapel vor 1738	149
3. Die Gebrüder Hartig	151
4. Die musikalische Gestaltung der Messe	152
<b>Die Quellen</b>	
5. Die Bestände der Hofkapelle und der königlichen Privat-Musikaliensammlung	154
6. Die ersten neapolitanischen Messen in Dresden, um 1725–1729	155
7. Das Interregnum, 1729–1733	159
8. Späte Anschaffungen Zelenkas, 1736–1739	160
9. Friedrich Christians musikalische Reise	161
10. Porporas Geschenk	165
11. Neuzugänge aus Italien	168
12. Ristoris Sammlung	171
<b>Bearbeitungen und Echtheitsfragen</b>	
13. Dresdner Bearbeitungen neapolitanischer Messen	175
14. Die Doppelchörigkeit als Problem	178
15. Die komplexe Überlieferung zweier Messen aus der neapolitanischen Hofkapelle	182
16. Zwei Neapolitaner in Dresden	190

<b>Die Neapolitanische Messe als kompositorisches Modell</b>	
17. Auf der Suche nach Zelenkas italienischen Modellen	193
18. Bach als Sammler neapolitanischer Kirchenmusik	199
<b>Süd- und Norddeutschland</b>	
19. Ein Netzwerk von Klosterbibliotheken	202
20. Norddeutschland	207
<b>Außerhalb der neapolitanisch-habsburgischen Überlieferung</b>	
21. Frankreichs späte Rezeption	210
22. England und die Anfänge der Alte-Musik-Bewegung	211
<b>Das 19. Jahrhundert</b>	
23. Die Verselbständigung des <i>»stile antico«</i>	214
24. Zwei entgegengesetzte Positionen: Rochlitz und Kiesewetter	216
<b>Kapitel 4: Der Fall Pergolesi</b>	
<b>Die Werke</b>	
1. Zum Werkkatalog	219
2. Pergolesis Pflichten als Kirchenkomponist	220
3. Die Messe zu Ehren des Emidius	222
4. Zwei Zeitzeugen	231
5. Die Messe in F-Dur und die Familie Carafa	234
<b>Philologische Fragen</b>	
6. Die eigenhändigen Quellen für die Messen in D-Dur und F-Dur	237
7. Zweifelhafte <i>»Credo«</i> -Sätze und <i>»stile antico«</i> -Messen	244
8. Die <i>»Missa postuma«</i> und die zweifelhafte Messe in D-Dur	247
9. Die Messe in D-Dur	253
10. Die Messe in F-Dur	257
11. Eine relative Chronologie der geistlichen Werke Pergolesis	260
<b>Zusammenfassung</b>	263
<b>Anhänge</b>	
Die Quellen zu den Messen in D-Dur und in F-Dur von Pergolesi	265
Verzeichnis der Abbildungen und Tafeln	270
Verzeichnis der benutzten Archivdokumente	274
<b>Bibliographie</b>	277
<b>Namen- und Werkregister</b>	291



Abbildung 1: Aus dem Titelblatt der Orgelstimme einer Messe von Gregorio Sciroli (CH-A, MsMus F 5d)

die Stimme von der ersten Violine des ersten Chors. Ein Schreiber »CB« schmückte in jugendlichem Überschwang die Titelblätter mit allerlei Verzierungen, und tat dies »per un suo caro amico«, wie auf den ›Sprechblasen‹ von zwei Männlein auf der Orgelstimme zu lesen ist (Abbildung 1).

Auf den meisten Stimmen steht oberhalb des ersten Systems die Autorangabe »Scioli« oder »Scirola«; am Schluß steht oft »Scioli padrone«. Das ist ein Besitzervermerk und bedeutet nicht, daß Scioli selber die Stimme geschrieben hätte: Die Anmerkung wird nämlich von drei verschiedenen Händen wiederholt. Sciolis Handschrift könnte vielmehr gerade im Kontrabass zu finden sein, wo nur die Initialen »GS« auf dem Titelblatt angebracht sind. Diese Hand hat auch das *Quoniam* in der sonst vom Schreiber »ATB« verfaßten Konzertmeisterstimme geschrieben. Da Zusätze und Änderungen mit großer Wahrscheinlichkeit vom Verantwortlichen für die Kopierarbeit stammen, könnte es sich hier um den Konzertmeister, oder eben um den Komponisten handeln (Abbildung 2).

### 3. Uminstrumentierung

»Ohne Viola ist die Musik niemals komplet«, meinte Franz Joseph Leonti Meyer von Schauensee, und er war nicht allein mit dieser Meinung.<sup>11</sup> Bei der Beurteilung von Quellen italienischer Musik, die nördlich der Alpen benutzt wurden, ist immer damit zu rechnen, daß gewisse Anpassungen in der Instrumentierung vorgenommen wurden. So hat auch Bach die

<sup>11</sup> Zit. in Kienberger 1968, S. 18.

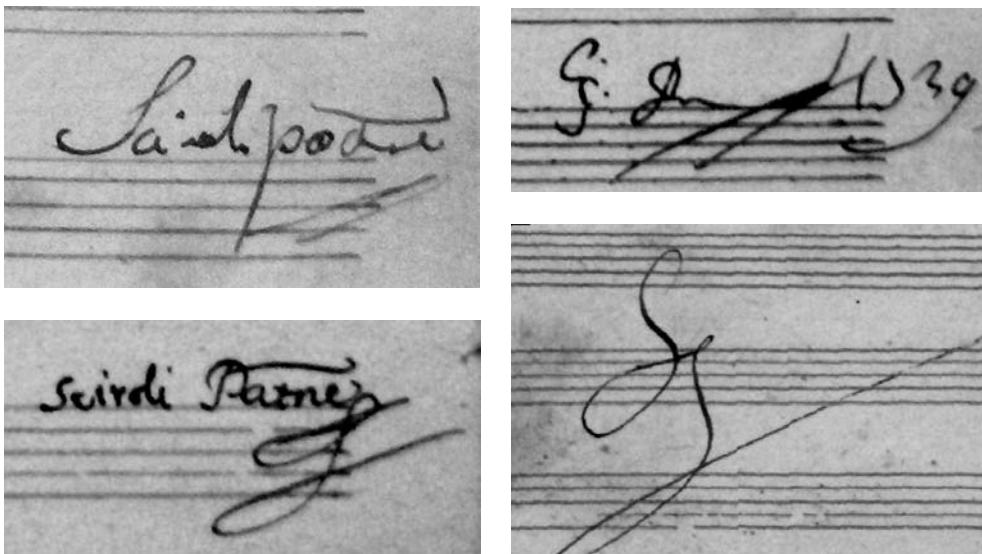


Abbildung 2: Ein Besitzervermerk in vier verschiedenen Schreiberhänden (CH-A, MsMus F 5d: T2, v12, ob1, cb)

lediglich harmoniefüllende und oft *col basso* notierte Bratschenstimme des *Stabat mater* von Per golesi bei seiner Parodie (auf einen deutschen *Miserere*-Text, »Tilge, Höchster, meine Sünden«, BWV 1083) in eine durchwegs unabhängige, oft motivisch tragende Partie verwandelt.<sup>12</sup>

An feierlicheren Festtagen wurde vielerorts die Besetzung der ›Wiener missa solemnis‹ mit zwei Trompeten und Pauken gebraucht.<sup>13</sup> So mußten, neben den Bratschen, den neapolitanischen Messen oft auch Trompetenstimmen hinzugefügt werden. Eine sehr späte Quelle für eine Messe in D-Dur von Francesco Feo aus Osek bezeugt, wie langlebig diese Tradition war (CZ-Pnm, XXXII-C-320). Die Messe wurde 1773 für das Kloster angeschafft (das Datum ist der Altstimme entnommen). Sämtliche Stimmen sind von einer einzigen böhmischen Hand geschrieben – außer der Bratsche und den zwei Trompeten. Wie in böhmischen Klosterquellen üblich, wird auf dem Titelblatt der verantwortliche Regenschori angegeben: »Descriptit pro Choro Ossecensi Reverendus Pater Bernardus Frantzl loci professus«. Somit ist es vielleicht Frantzl selber gewesen, der die ›fehlenden‹ Partien ergänzt hat.

Schließlich sei auf eine dritte häufig anzutreffende Anpassung der Instrumentierung hingewiesen. Bei den *alla breve*-Sätzen der neapolitanischen Komponisten wurde die Fugenexposition von den Solisten vorgetragen, mit Begleitung des Continuo (das heißt, der Orgel *tasto solo*). Die Ripienisten fielen erst danach ein, zusammen mit den Streichern, die eine unabhängige Linie spielten. Fugen waren somit auch besetzungsmäßig als allmähliche Steigerung angelegt, nach dem allgemeinen Gebot der Kompositionslehre.<sup>14</sup> Deutsche Ka-

12 Vgl. Degrada 1988b, zur Bratschenstimme bes. S. 163 f.

13 Zur Wiener Tradition vgl. allgemein Riedel 1977.

14 Spieß 1746, S. 134.

pellmeister – nicht aber die böhmischen – veränderten meistens diesen Aspekt der Instrumentierung, und ließen von Anfang an die Streicher *colla parte* mit den Stimmen mitspielen, dabei wohl implizierend, daß die Ripienisten auch mitzusingen hatten. Eine Partitur von Pergolesis Messe in D-Dur in einer deutschen Hand aus dem 18. Jahrhundert kann als ein prototypisches Beispiel für die besprochenen Anpassungen in der Instrumentierung angeführt werden (D-B, Mus. ms. 17150/2). Pauken wurden im ersten *Kyrie* und im *Gloria* hinzugefügt (Trompeten sind im *Gloria* auch im Original vorgesehen). Die Bläser wurden im *Kyrie*, *Christe*, *Gloria* und *Quoniam* verstärkt. Am Anfang der *alla breve*-Fuge des *Christe* sind Anweisungen für die *colla parte*-Führung der Instrumente angegeben: Die erste Violine und die erste Oboe mit dem ersten Sopran, die zweite Violine und die zweite Oboe mit dem zweiten Sopran, und die Bratsche mit dem Alt.

#### 4. Die ›gestreckte‹ Messe

Carl von Winterfeld sammelte im frühen 19. Jahrhundert neben Werken der klassischen Vokalpolyphonie auch konzertierende Messen von Durante, Sarri und Mancini. Eine Messe von Francesco Feo gab ihm aber ein Rätsel auf. In den von ihm spartierten Stimmen, die er in Wroclaw (Breslau) gefunden hatte, war das ganze *ordinarium missae* vertont. In der Privatsammlung von Friedrich Reichardt fand er jedoch eine ältere italienische Partitur, welche die gleiche Musik in einer anderen Reihenfolge der Stücke beinhaltete, deren Text sich aber auf *Kyrie* und *Gloria* beschränkte. In der Ungewissheit, welche Fassung nun die authentische sei, fügte er in roter Tinte den Text aus der italienischen Partitur unter seiner eigenen Partitur an, und erklärte den Sachverhalt auf dem Titelblatt (D-B, Ms. Winterfeld 48, Anmerkung Winterfelds auf dem Titelblatt; siehe Tafel 1).

Die Originalpartitur Feo's – gegenwärtig im Besitz von Reichardts Tochter Elise zu Hamburg – habe ich mit der von mir zusammengetragenen genau verglichen. Es ergibt sich daraus, daß die Messe nicht 10 sondern 5 stimmig ist [...] Übrigens erscheint in vorliegender Partitur das Werk [...] nicht in seiner ursprünglichen Gestalt – ohne sonst etwas hinzuzufügen [ist] durch Veränderung des Orts einzelner Stücke, und Auserlegung des Textes der übrigen Meßhymnen, das *Kyrie* und *Gloria* zu einer vollständigen Messe geworden [...].

Die Erklärung liegt natürlich darin, daß in Breslau nach der nördlich der Alpen am meisten verbreiteten liturgisch-musikalischen Praxis die ganze Messe stilistisch zusammenhängend aufgeführt wurde, und die vom Kapellmeister vorgefundene Musik, wo nach italienischer Gewohnheit nur *Kyrie* und *Gloria* in konzertierendem Stil vertont waren, mußte auf das gesamte *ordinarium* angepaßt werden. Diesen und ähnliche Prozesse nennt Wolfgang Horn mit anschaulicher Begriffsprägung ›Streckung‹. Als Paradebeispiel für die eingangs besprochene ›aktive‹ Rezeptionshaltung oder Aneignung kann die sogenannte ›gestreckte‹ Messe gelten. »[Mehrere Dresdner Quellen] bezeugen das von Heinichen und Zelenka häufig praktizierte Verfahren der Herstellung von ursprünglich nicht vorhandenen Ordinariumsteilen durch Umtextierung von Passagen aus dem vorhandenen Material. [...] Wenn durch Parodie vorhandener Messenteile neue Teile gewonnen werden, so wird die Substanz der Originalkomposition gleichsam gestreckt. In Ermangelung eines eingeführten Begriffes sprechen

Tafel 1: Die beiden Vorlagen zur Messe in G-Dur von Francesco Feo in der Handschrift D-B, Ms. Winterfeld 48.1

Hamburger Partitur (»Originalpartitur«)	Satzart	Breslauer Stimmen (Umtextierung)
Einleitung zum <i>Kyrie</i>	<i>Concertato</i>	<i>Kyrie 1</i>
<i>Kyrie</i>	<i>Alla breve-Fuge</i>	<i>Kyrie 2</i>
<i>Christe</i>	<i>Concertato</i>	<i>Christe</i>
<i>Kyrie 2</i>	Wie <i>Kyrie 1</i> , verkürzt	<i>Osanna 1</i>
<i>Gloria</i>	<i>Concertato</i>	<i>Et in terra, bis und mit Laudamus</i>
<i>Laudamus</i>	Duett (CC)	<i>Domine Deus</i>
<i>Gratias</i>	<i>Concertato</i>	<i>Qui tollis 1</i>
<i>Propter magnam gloriam, bis und mit Domine Deus</i>	<i>Alla breve-Fuge</i>	<i>Patrem omnipotentem (bis zum Schluß vom Credo!)</i>
<i>Qui tollis 1</i>	<i>Concertato</i>	<i>Qui tollis 2</i>
<i>Qui tollis 2</i>	Arie (T)	<i>Agnus Dei</i>
<i>Qui sedes</i>	Tutti-Kadenz	<i>Sanctus</i>
<i>Quoniam</i>	Arie (A)	<i>Benedictus</i>
<i>Cum Sancto Spiritu</i> -Einleitung	Tutti-Kadenz	<i>Quoniam</i>
<i>Cum Sancto Spiritu</i>	Fugato, 4/4	<i>Cum Sancto Spiritu</i>
<i>Amen</i>	Fugato, 6/8	<i>Dona nobis pacem</i>

wir bei solcherart entstandenen Gebilden stets von *gestreckten Messen*. Diese Praxis betraf nicht nur Kompositionen neapolitanischer Herkunft. Horn bespricht zwei Streckungen von Messen des Bolognesers Angelo Antonio Caroli (1701–1778) durch Heinichen 1726 and 1727, und von Antonio Caldara durch Zelenka.<sup>15</sup> Eine Bemerkung zur musikalisch-liturgischen Praxis in Dresden sei noch angefügt. Ich bemerkte zuvor, daß die Messe nach dem im Norden am meisten verbreiteten Modell stilistisch zusammenhängend vertont wurde. Janice Stockigt vermutet jedoch, daß eine von den königlichen Musikern eröffnete Messe nach dem *Gloria* von den böhmischen Kapellknaben fortgesetzt, und vielleicht sogar *a cappella* mit einem *Sanctus* und *Agnus Dei* abgeschlossen werden konnte.<sup>16</sup> Der hypothetisch beschriebene Verlauf entspricht genau dem italienischen Modell. Es ist offensichtlich noch weitere Forschung zum Verhältnis zwischen Musik und Liturgie in Dresden notwendig, besonders für die fröhteste Zeit der katholischen Kirchenmusikpraxis (etwa 1708–1726).

Die Notwendigkeit, interne Parodien zur Vervollständigung des Meßzyklus zu entwickeln, war für deutsche Komponisten keine Verminderung des Qualitätsanspruchs der Komposition. Zyklusbildende Elemente waren nördlich der Alpen seit Anfang des 18. Jahrhunderts verbreitet. Es ist jedoch wichtig, im Sinn zu behalten, daß in der gestreckten Messe der Eindruck eines geschlossenen Zyklus quasi durch Zufall entstanden ist, und in den Original-

15 Horn 1987, S. 125–127, 162–164 (das Zitat auf S. 125). Eine der Messen von Caroli (D-DI, Mus. 2952-D-1) ist in der Hand eines professionellen Schreibers aus Bologna und wurde aus dem Kirchenstaat angekauft; ihr Preis – auf der ersten Partiturseite angebracht – war »1. scudo. 1. giubio«.

16 Vgl. Stockigt 2007a, S. 54 f.

kompositionen der italienischen Kapellmeister nicht gegeben war.<sup>17</sup> In Italien waren nämlich interne Parodien so gut wie unbekannt. In einer Messe von Mancini aus dem Zisterzienserkloster Osek (CZ-Pnm, XXXII-E-58) wird das zweite *Kyrie* als Amen des *Gloria* wieder verwendet. Möglicherweise haben hier die Klostermusiker eine ›Dehnung‹ statt einer Streckung vorgenommen: Da das ursprüngliche zweite *Kyrie* (eine einfache Kadenz) zu wenig feierlich war, haben sie die Schlußfuge parodiert. Das für Neapel ungewöhnliche fugierte zweite *Kyrie* begegnet uns auch in einer Vinci zugeschriebenen Messe im Archiv des Veitsdoms zu Prag (CZ-Pak, 1358); dort wird es als »in gloria Dei Patris« wiederholt. Wegen der ebenfalls selten anzutreffenden Textverteilung bei der *Qui tollis*-Stelle (die drei Sätze *Qui tollis; Misere; Suscipe*) muß sie als ein Werk von zweifelhafter Echtheit eingestuft werden. Eine Messe in B-Dur von Francesco Durante (CZ-Pak, 319a), die in der gleichen Sammlung in einer italienischen Handschrift aufbewahrt wird, ist somit das einzige mir bekannte, mit Sicherheit echte Beispiel ›zyklischer Abrundung‹ von Seiten eines neapolitanischen Komponisten: Das Schluß-Amen wiederholt das *Christe*, allerdings mit einer anderen Streicherbegleitung.

Die Praxis der Streckung wirft wesentliche Probleme auf einem anderen Gebiet der Kompositionästhetik auf. Die Neutextierung von vorliegender Musik ist ein vielfach wiederkehrendes Phänomen. Gerade zu einer Zeit, wo die angemessene Darstellung des vorherrschenden Affekts eine so wesentliche Stellung in der Kompositionstheorie innehatte, muß aber dieses Phänomen besonders auf diese Frage hin betrachtet werden. Im Umgang mit weltlichen italienischen Arien hatten die Kapellmeister in deutschsprachigen Ländern große Erfahrung gesammelt. Bei der Kontrafaktur ist die Freiheit bei der Neutextierung jedoch viel größer als bei der Streckung. Im häufigsten Fall, wo der neue Text vorgegeben ist (beispielsweise ein Psalmtext), waren die Kapellmeister frei in der Wahl einer passenden Arienvorlage; beim selteneren, umgekehrten Fall einer freien Neutextierung konnten die neulateinischen Dichter sich dem Affekt der ursprünglichen Arie beliebig nähern.<sup>18</sup> Die Streckung stellte die Bearbeiter durch die selbst aufgelegten Schranken der ausschließlich ›internen Parodie‹ vor eine viel schwierigere Aufgabe. Relativ unproblematisch ist die Umtextierung bei nicht affektbeladenen Satztypen, wie *alla breve*-Fugen und Tutti-Kadenzen. Geradezu ein Kinderspiel ist die Verwandlung eines *Cum Sancto Spiritu* in ein *Et vitam venturi saeculi* (D-FRu, Hs. 725, anonyme Streckung der Messe in D-Dur von Pergolesi), oder eines homophonem *Gratias* in ein *Sanctus* (D-Dl, Mus. 2952-D-1.1–3, eine der von Heinichen gestreckten Caroli-Messen). Auch kein Problem stellt die Umtextierung dar, wo die parallelen Textstellen selber Anhaltspunkte bieten, etwa zwischen dem *Qui tollis* und dem *Agnus Dei* (Mancini, D-Dl, Mus. 2203-D-2, oder Sarri, D-Dl, Mus. 2358-D-42, beide von Zelenka gestreckte Messen), sowie bei der traditionellen *Agnus ut Kyrie*-Abrundung (in der Freiburger Pergolesi-Quelle). Problematischer, und für uns interessanter, wird das Thema bei der Neutextierung der traditionell stark affektbeladenen Arien und Duette. Ein Vergleich von sechs gestreckten Messen ermöglicht dahingehend einige Beobachtungen (Tafel 2; zum Sonderfall der Streckung einer eigenen Messe durch Zelenka

17 Vgl. Hochradner 1998, S. 236, 238, und Horn 1987, S. 164. Georg von Dadelsen zum Beispiel zieht eine Parallel zwischen der formalen Rundung durch die »Agnus ut Kyrie«-Praxis und der erst nachträglich erfolgten ›Streckung‹ von Dadelsen 1958, S. 152 f.

18 Für die Anregung zu dieser Fragestellung bedanke ich mich bei Luca Zoppelli (Fribourg). Zur Kontrafakturpraxis vgl. am Schweizer Beispiel Collarile (in Vorb.) und Hanke Knaus (in Vorb.).

Tafel 2: Vorlagen und Bearbeitungen von Arien und Duetten in »gestreckten« Messen

Original	Satzart	Bearbeitung
<b>Feo, Messe in G-Dur D-B, Ms. Winterfeld 48.1</b>		
<i>Laudamus</i>	Duett	<i>Domine Deus</i>
<i>Quoniam</i>	Arie	<i>Benedictus</i>
<i>Qui tollis 2</i>	Arie	<i>Agnus Dei</i>
<b>Sarri, Messe in D-Dur D-Dl, Mus. 2358-D-42 (von Zelenka gestreckt)</b>		
<i>Laudamus</i>	Duett	<i>Benedictus</i>
<i>Qui tollis 2</i>	Arie	<i>Agnus Dei 2</i>
<b>Caroli, Messe in a-Moll D-Dl, Mus. 2952-D-1 (von Heinichen gestreckt)</b>		
<i>Laudamus</i>	Duett	<i>Domine Deus</i>
<i>Qui sedes</i>	Arie	<i>Quoniam</i>
<i>Qui tollis 1</i>	Arie	<i>Agnus Dei 1</i>
<b>Caroli, Messe in G-Dur D-Dl, Mus. 2952-D-2 (von Heinichen gestreckt)</b>		
<i>Laudamus</i>	Duett	<i>Domine Deus</i>
<i>Quoniam [?]</i>	Arie	<i>Benedictus</i>
<i>Gratias</i>	Arie	<i>Agnus Dei</i>
<b>Zelenka, ZWV 4 (erste und zweite Fassung, 1723 und 1728) D-Dl, Mus. 2358-D-18.1 und 2</b>		
<i>Gratias</i>	Arie	<i>Et resurrexit</i>
<i>Domine Deus</i>	Arie	<i>Benedictus</i>
<b>Pergolesi, Messe in D-Dur D-FRu, Hs. 725</b>		
<i>Laudamus</i>	Arie	<i>Domine Deus</i>
<i>Domine Deus</i>	Duett	<i>Et incarnatus</i>
<i>Quoniam</i>	Arie	<i>Benedictus</i>

siehe Kapitel 3, Abschnitt 17). Die häufige Neutextierung des *Laudamus* mit dem *Domine Deus* ergab sich daraus, daß das *Gloria* um den Text des *Laudamus* verlängert wurde, und der Text des *Domine Deus* »vorgerückt« werden konnte. Die ursprüngliche Musik des *Domine Deus* wurde damit für spätere Gelegenheiten freigestellt. Zwei der in deutschsprachigen Ländern oft mit Solo-Stücken vertonten Teilen der Meßliturgie nach dem *Gloria* sind das *Benedictus* und das *Agnus Dei*. Für das *Agnus Dei* bot sich, wie gesagt, eine Neutextierung des *Qui tollis*. Für das *Benedictus* mußte also eine geeignete Arie ausgewählt werden. Nicht zufällig sind es in den unten angeführten Beispielen relativ affektarme – also affektneutrale – Allegri (Abbildung 3).<sup>19</sup>

19 Heinichen beläßt in seiner Partitur der Messe in G-Dur von Caroli (D-Dl, Mus. 2952-D-2) über den parodierten Sätzen gewöhnlich die ursprüngliche Satzbezeichnung, damit der Kopist die meist unveränderten instrumentalen Stimmen übernehmen kann. Nicht so beim *Benedictus*: So bleibt die Identifizierung mit dem im *Gloria* fehlenden *Quoniam* nur eine Vermutung.

**[Soprano]** Allegro

Be - ne - dic - tus qui ve - nit

Ursprünglich *Quoniam*, D-FRu, Hs. 725 (Pergolesi, D-Dur-Messe)

**[Tenor]**

Be - ne - dic - tus be - ne - dic - tus qui\_\_ ve - - - - nit

Ursprünglich *Domine Deus*, D-DI, Mus. 2203-D-2 (Mancini, von Zelenka gestreckt)

**[Alt]**

Be - ne - dic - tus qui\_\_ ve - - - - nit

Ursprünglich *Laudamus*, D-DI, Mus. 2358-D-42 (Sarri, von Zelenka gestreckt)

**Tenor  
Violin** Allegro ma non tanto

Be - ne - dic - tus qui\_\_ ve - - - - ne-dic - - - - tuse

Ursprünglich vermutlich *Quoniam*, D-DI, Mus. 2952-D-2 (Caroli, von Heinichen gestreckt)

Abbildung 3: Ausgewählte Themenköpfe aus ›gestreckten‹ ›Benedictus‹-Sätzen

## Die Rezeption in Rom

An der Wende zwischen dem 17. und dem 18. Jahrhundert war eine Verschiebung in den als vorbildlich angesehenen italienischen ›Schulen‹ zu beobachten. Die Musik (und die Musiker) aus Rom verloren allmählich ihre Vorrangstellung.<sup>20</sup> Venezianische Meister, bald auch neapolitanische Komponisten nahmen ihren Platz ein. Hatte diese Verschiebung auch mit Entwicklungen in der römischen Musikszene zu tun? Wie wurde dort die neapolitanische Kirchenmusik bewertet und aufgenommen? In den nächsten Abschnitten werde ich diesen Fragen nachgehen. Wir werden feststellen, daß Rom in mancher Hinsicht eine Scharnierfunktion hatte und eine nicht geringe Rolle bei der Vermittlung von neapolitanischer Kirchenmusik nach Norden spielte.

Giuseppe Santarelli beklagt in einem Brief an Martin Gerbert von 1774 die Dekadenz der modernen Kirchenmusik seit dem Kairos, den sie mit Francesco Durante erreicht hatte. Aufgrund seines Status als ehemaliger Sänger und späterer Kapellmeister der päpstlichen Kapelle würden wir zunächst nicht erwarten, daß er die konzertierende Kirchenmusik eines Neapolitaners so hoch schätzen würde.<sup>21</sup>

20 Vgl. am Beispiel Dresden die Ausführungen von Frandsen 2006, S. 81–100.

21 Giuseppe Santarelli an Martin Gerbert, Rom, 11. September 1774; Gerbert 1931–1934, Bd. 2, S. 65.

V. Alt. mi sa insegnare, che non sempre è buono ciò, che è nuovo, ma bensì è sempre buono ciò, che più si accosta al vero; e mi sa insegnare altresì con l'eruditissimo P. Feyoo, essere cosa dimostrata, »che tutte le arti intellettuali, di cui sono giudici con equal'autorità il sentimento e la ragione, hanno un punto certo di perfezione, in arrivando al quale, colui che presume avanzarle, le va comunemente a perdere«. Ora a questo punto di perfezione era giunta in Italia la musica sacra di stile osservato sotto il pōc'anzi lodato Gio. Pier Luigi da Palestrina. A questo punto di perfezione era giunta in Italia la musica sacra di una o più voci con l'accompagnamento dell'orchestra sotto Francesco Durante; e a questo punto di perfezione era giunta in Italia la musica drammatica sotto Vinci, Sassone e Pergolesi.

Giovanni Battista Martini hielt sich zwei Mal für eine längere Zeit in Rom auf. Sein zweiter Aufenthalt in der Hauptstadt des Kirchenstaates dauerte drei Monate, von März bis Mai 1753. Dem Franziskaner Martini war von einem Vorgesetzten seines Ordens verordnet worden, die Musik für ein festliches Triduum zu Ehren des Giuseppe da Copertino zu schreiben, der vor kurzem selig gesprochen worden war:<sup>22</sup>

In seguito della Beatificazione fattasi nella Basilica Vaticana il di 24. Febrero del corrente anno 1753. festa di S. Mattia Apost., del Ven. Servo di Dio Giuseppe da Copertino, Diocesi di Nardò, Provincia di Lecce nel Regno di Napoli, Sacerdote dell'Ordine de Min. Conventuali di S. Francesco, dovendo li medesimi Padri celebrare un solenne Triduo in di lui onore, ne fu stabilita l'effettuazione per li giorni 6. 7. ed 8. del corrente mese di Maggio nella loro Costantiniana Basilica de SS. dodici Apostoli, ove hanno il loro principale Convento. Ed acciocche il tutto fosse adempito con gran magnificenza, e decoro, fecero apparire di damasco, e velluto cremesi con suo fregio di velluto quel sagro Tempio, già per sé stesso di grande, e vaghissima struttura [...] Quello poi, che dava maggior compimento, e risalto al descritto grandioso apparato era la vasta tribuna veramente ornata a meraviglia, entro la quale erano situati in alto due grandi cori per la musica [...]

Martini hatte anfänglich versucht, die Verpflichtung abzulehnen. Er beteuerte, er sei mit der Drucklegung des ersten Bandes seiner *Storia della musica* beschäftigt (der in Wirklichkeit erst 1757 herausgegeben wurde), und vor allem behauptete er, den modernen Stil nicht zu kennen, der in Rom so beliebt sei: »Se mai valessi alcuna cosa a secondare il gusto musicale de' miei concitadini, temo con fondamento d'essere insufficiente a sodisfare quello che costì regna sul metodo moderno; lontani siamo quanto il ciel dalla terra dal mio.«<sup>23</sup> War Rom damals als Heimstatt eines modernen Kirchenstils bekannt? Das Verhältnis zwischen neapolitanischem Süden und Bologneser Norden prägte die konzertierende Kirchenmusik in Rom. Die Präsenz der päpstlichen Kapelle, und die weitgehende Beschränkung der zugelassenen Instrumente auf den Generalbaß nicht nur im Petersdom, sondern in sämtlichen Basiliken waren selbstverständlich sehr wohl spürbar. Die musikalische Gesetzgebung durch den Papst war aber ihrerseits von verschiedenen Interessengruppen beeinflusst, von der durchorganisierten Cäcilienkongregation bis zu den einflußreichen Kardinalsfamilien.

22 *Diario ordinario*, Nr. 5589 (12. Mai 1753), S. 2–4.

23 I-Bc, Epistolario martiniano, I.6.25a, Martini an einen Unbekannten, Bologna, 15. Juli 1752 (Schnoebelen Nr. 5770a).