

## **Instrumentalwerke böhmischer Komponisten in der Dresdner Hofmusik des 18. Jahrhunderts – Repertoireschwerpunkte, Stilistik, Überlieferungswege, Aufführungspraxis\***

### **1. Einleitung**

Unter den Handschriften und Drucken von Instrumentalmusik, wie sie im 18. Jahrhundert für den Dresdner Hof zu Aufführungs- oder Studienzwecken angeschafft wurden, haben Kompositionen böhmischer Musiker einen erheblichen Anteil.<sup>1</sup> Dabei handelt es sich um Instrumentalmusik in ihrer ganzen Gattungsvielfalt: Sinfonien, Ouvertüren, Konzerte, Kammer- und Klaviermusik. Und es betrifft Musik des gesamten 18. Jahrhunderts, also Werke unterschiedlicher Generationen, angefangen bei Jan Dismas Zelenka bis hin zu Leopold Koželuh.

In einem ersten Abschnitt versucht der Verfasser die heute noch vorhandenen Instrumentalwerke böhmischer Musiker im Bestand der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB) zu ermitteln und in ihrer Gattungszugehörigkeit zu erfassen. Aus der so gewonnenen empirisch-dokumentarischen Basis lassen sich in den folgenden Kapiteln untersuchte Fragen ableiten wie: Welche Werke böhmischer Komponisten sind innerhalb des höfischen instrumentalen Repertoires auszumachen? Welche funktionale Bestimmung haben diese Kompositionen? Wer führte sie auf und welche stilistischen Merkmale weisen sie auf? Wie gelangten sie in die Musikalien-sammlung des Dresdner Hofes?

### **2. Ein Quellen-Bestandsverzeichnis**

Die nachfolgende Übersicht verzeichnet böhmische Musiker, die mit mindestens einem Werk in der SLUB Dresden vertreten sind, wobei ausschließlich Instrumentalmusik erfasst wurde. Den Anteil beispielsweise geistlicher vokaler Werke zu ermitteln, muss einer späteren Studie vorbehalten bleiben; er fällt mit der Kirchenmusik eines Zelenka, Bixi oder Ryba ebenfalls erstaunlich hoch aus!

Die Klassifizierung als böhmischer Musiker erfolgt alleinig nach dem Kriterium der geographischen Herkunft, mit einer Einschränkung: Wirkten aus Böhmen stammende Musiker bereits in zweiter und dritter Generation in Deutschland, wie es die Lebenswege der Musikerfamilien Benda und Stamitz zeigen, dann wurden diese Musiker ebenfalls in das vorliegende Quellenverzeichnis aufge-

---

\* Der vorliegende Beitrag basiert auf einem Aufsatz gleichen Titels, den der Verfasser in der Monographie *Musikkulturelle Wechselbeziehungen zwischen Böhmen und Sachsen*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel und Elvira Werner, Saarbrücken 2007, S. 41–64, veröffentlicht hat.

<sup>1</sup> Eine umfassende Darstellung dieses Themas wird gegenwärtig für den Druck vorbereitet. Vgl. Ortrun Landmann, Zdeňka Pílková, *Böhmische Musiker in der Dresdner Hofkapelle 1710 – ca. 1830*.

nommen. Für die Auswahl war zweitrangig, ob sie als Komponisten oder Instrumentalisten in Böhmen verblieben oder in einer der zahlreichen europäischen Hofkapellen ihr Fortkommen suchten. Denn in dieser migrativen Tendenz spiegelt sich zu einem Gutteil das Streben nach sozialem Aufstieg und Privilegien wieder, versprach doch das dem Namen bisweilen beigefügte „il bohemico“ nicht nur originäres Musikantentum, sondern in der Regel auch eine gediegene musikalische Ausbildung sowie ausgezeichnete instrumentale Fertigkeiten und Fähigkeiten. Aufgrund dieser Qualitäten besetzten böhmische Musiker in Hofkapellen häufig einflussreiche Positionen.

### Tabelle 1

#### Böhmische Komponisten des 18. Jahrhunderts und deren in der SLUB Dresden überlieferten Werke (Auswahl)

<p>Bečvařovský (Beczwarzowsky, Betzwarzofsky u.a.), Antonín František (auch Felix) (1754–1823) → Kl.-Konz.</p> <p>Benda, Franz (František) (1709–1786) → Fl.-Son.; Kl.-Son.; Kl.-Var.; Sinf.; V.-Konz.; V.-Solo; V.-Son.</p> <p>Benda, Friedrich Ludwig (1750, auch 1746 oder 1752–1792) → Kl.-Konz.; Kl.-Solo; Sinf.; V.-Konz.</p> <p>Benda, Friedrich (Wilhelm Heinrich) (1745–1814) → V.- bzw. Fl.-Son.</p> <p>Benda, Georg (Anton) (Jiří Antonín) (1722–1795) → Kl.-Konz.; Kl.-Son.; V.-Konz.</p> <p>Bixi, František (Franz) Xaver (1732–1771) → Präl. für Org.</p> <p>Druschetzky (Družecký, Druzechi, Druzecki, Truschetzki u. a.), Georg (Jiří) (1745–1819) → Sinf.</p> <p>Duschek (Dušek, Duscheck, Dussek), Franz (František) Xaver (1731–1797) → Kl.-Konz.; Kl.-Son.; Kl.-Var.</p> <p>Dussek (Dussik, Dusík), Johann Ladislaus (Jan Ladislav, auch Johann Ludwig) (1760–1812) → Kl.-Fant.; Kl.-Fuge; Kl.-Konz.; Kl.-Qu.; Kl.-Rondo; Kl.-Son.; Kl.-Stücke; Kl.-Trio; Son. für Kl. und V.; Son. für Kl. und Vc.</p> <p>Fiala, Joseph (Giuseppe) (1748–1816) → Bläser-Qu.; Sinf.; StrQu.</p> <p>Gelinek (Gelineck, Jelinek, Jelineck), Joseph, Abbé (1758–1825) → Kl.-Son.; Kl.-Trio; Kl.-Var.</p> <p>Gyrowetz (Jirovec), Adalbert Mathias (Vojtěch Matyáš) (1763–1850) → Bläser-Serenata; Div. für Orch.; Kl.-Div.; Kl.-Konz.; Kl.-Qu.; Kl.-Son.; Kl.-Trio; Qnt.; StrQu.; Trio für Fl., V. und Vc.</p> <p>Kopřiva (Koprziva, Koprživa), Karl Blasius (Karel Blažej) (1756–1785) → Fugen für Org.</p> <p>Koželuh (Kozeluch, Kotzeluch, Koziluch u.a.), Leopold (get. Jan Antonín) (1747–1818) → Kl.-Konz.; Kl.-Son.; Kl.-Trio; Kl.-Var.; Sinf.; StrQu.</p> <p>Krommer (Kramář), Franz (Vinzenc) (František) (1759–1831) → Bläser-Part.; Duett für 2 V.; Qu. für Fl., V., Va. und Vc.; Sinf.; StrQnt.; StrQu.; Str.-Trio; V.-Son.</p> <p>Lang, Johann Georg (Giovanni Giorgio) (Geburtsdaten unbekannt, gest. 1798) → Kl.-Konz.; Kl.-Qu.; Kl.-Trio</p> <p>Lauska (Lausca, Lauschka, Louska), Franz Seraphin (František Ignác) (1764–1825) → Kl.-Stücke; Son. für Kl. und Vc.</p>
--

Maschek (Mašek, Massek u.a.), Vincenz (Wenzel, Vincenzo u.a.) (1755–1831)  
→ Kl.-Son.; Kl.-Var.; Sinf.  
Neruda, Johann (Baptist) Georg (Jan /Křtitel/ Jiří) (um 1711–1776)  
→ Hr.-Konz. (Kopie der Hs. im Kloster Osek); Sinf.; Trio-Son.; V.-Son.  
Neubauer (Neybauer, Neubaur), Franz Christoph (um 1760–1795)  
→ Duo für V. und Vc.; Sinf.; Son. für Kl. und V.; StrQu.; Vc.-Konz.  
Pichl (Pichel), Wenzel (Václav, Wenceslav) (1741–1805)  
→ Div. für Orch.; Kl.-Son.; Qnt.; Sinf.; V.-Stücke  
Reicha (Rejcha), (Matej) Josef (1752–1795)  
→ Concertante für V., Vc. und Orch.; Duo für V. und Vc.; Vc.-Konz.  
Reichenauer, Anton (1694?–1730)  
→ Fg.-Konz.; Konz. für Ob., Fg. und Orch.; Ob.-Konz.; Ouv.; Str.-Trio; V.-Konz.; Vc.-Konz.  
Richter, Franz Xaver (František) (1709–1789)  
→ Kl.-Qu.; Sinf.  
Rosetti (Rösler, Rössler, Rossetti u. a.), Anton (um 1750–1792)  
→ Div. für Kl. und Orch.; Kl.-Konz.; Kl.-Son.; Kl.-Trio; Klar.-Konz.; Sinf.; V.-Konz.  
Seger (Seeger, Seegr, Segert u. a.), Josef (Joseph Anton) (1716–1782)  
→ Tocc. und Fuge für Org.  
Stamitz (Stamic, Staimitz u. a.), Johann (Wenzel Anton) (Jan Waczlav /Václav/ Antonín) (1717–1757)  
→ Sinf.; Son. für V. und B.c.; Trio für 2 V. und B.c.; V.-Konz. (?)  
Stamitz, Karl (Carl) (Philipp) (1745–1801)  
→ Andante für V. und Orch.; Part. für Orch.; Sinf.; Son. für Kl. und V.; Son. für Kl. und Va.  
Steffan (Štěpán, Steffani, Stephani u.a.), Josef Antonín (Joseph Anton) (1731–1797)  
→ Kl.-Div.; Kl.-Konz.; Kl.-Menuett; Kl.-Son.  
Vanhal, Johann Baptist (Jan Křtitel) (1739–1813)  
→ Div.; Kl.-Konz.; Kl.-Son.; Kl.-Stücke; Kl.-Trio; Kl.-Var.; Org.-Stücke; Qu.; Sinf.; Son. für Kl. und Fl./V.; Son. für V. und Kl.; Var. für Va. und Vc.  
Vilicus, Balthasar (Geburtsdaten unbekannt, gest. 1731)  
→ Konz. (Quadro) für Fl., V., Fg. und B.c.  
Wranitzky (Vranický, Wranitzky), Paul (Pavel) (1756–1808)  
→ Kl.-Trio; Sinf.; Son. für V. und Vc.; StrQnt.; StrQu.; Vc.-Konz.  
Zach, Jan (Johann) (1699–1773)  
→ Bläser-Stücke; Fuge und Präl. für Org.; Kl.-Son.; StrQu; Trio für Fl., V. und B.c.  
Zelenka, Jan Dismas (Jan Lukás) (1679–1745)  
→ Capr. für Orch.; Konz. für Orch.; Marcia per la Cavalleria; Ouv.; Sinf.; Son. für 2 Ob. und Fg. (bzw. 1 Violone oder Tiorba)

*Legende: (in Anlehnung an das Abkürzungsverzeichnis MGG2S)*

B.c.	Basso continuo	Ob.	Oboe	Son.	Sonate
Capr.	Capriccio/Caprice	Orch.	Orchester	StrQu.	Streichquartett
Div.	Divertimento	Org.	Orgel	StrQnt.	Streichquintett
Fant.	Fantasie	Ouv.	Ouvertüre	Tocc.	Toccata
Fg.	Fagott	Part.	Partita/Partie/Partia	V.	Violine
Fl.	Flöte	Präl.	Präludium	Va.	Viola
Hr.	Horn	Qnt.	Quintett	Var.	Variation
Kl.	Klavier (auch Cembalo)	Qu.	Quartett	Vc.	Violoncello
Klar.	Klarinette	Sept.	Septett		
Konz.	Konzert	Sinf.	Sinfonie		

Ausgehend von dieser enormen Ausbeute an Musikhandschriften und -drucken böhmischer Musiker in den Beständen der SLUB Dresden sollen nachfolgend einige ausgewählte Gattungsbereiche der Instrumentalmusik näher untersucht werden. Dank einschlägiger Publikationen zur Dresdner Hofmusik, insbesondere von Ortrun Landmann, Karl Heller, Manfred Fechner, Annegret Rosenmüller u. a., las-

sen sich Fragen nach der Herkunft der Quellen, ihrer funktionalen Bestimmung und ihrer Überlieferung auch in Hinblick auf das böhmische Repertoire größtenteils beantworten.

### **3. Funktionale und ästhetische Aspekte der Instrumentalmusik am Dresdner Hof (Teil 1: bis 1763)**

Die Beschäftigung mit einem wichtigen Repertoireschwerpunkt der Dresdner Hofmusik der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts – Instrumentalwerke böhmischer Komponisten – unterscheidet sich nicht grundsätzlich von der zeitgleichen Pflege etwa französischer, italienischer oder deutscher Musik; sie weist die gleichen Rahmenbedingungen auf wie diese, unterliegt denselben stilistischen Assimilationsprozessen und Wandlungen, ist vergleichbaren Rezeptionsvorgängen unterworfen und besitzt ähnliche funktionale Bestimmungen. Anders gesagt: Böhmische Komponisten wie Anton Reichenauer und Franz (František) Benda wurden am Dresdner Hof durchaus selektiv rezipiert bzw. folgten in ihrer kompositorischen Produktion und stilistischen Orientierung dem allgemeinen Trend, der sich in Dresden als zunehmende Verlagerung des höfischen Musikinteresses von der französischen auf die italienische Musik bemerkbar machte. Die Leitgattung der ersteren Richtung, die Ouvertüresuite, wurde alsbald durch die des Solokonzerts Vivaldischer Prägung abgelöst.

Welches sind die allgemeinen Voraussetzungen für das höfische Musikleben in Dresden und innerhalb dieses für die Rezeption böhmischer Komponisten und ihrer Werke? Die Dresdner Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts lässt sich sinnvoll nach den Regierungszeiten der sächsischen Kurfürsten gliedern, waren sie es doch, die mit ihren musikalischen Neigungen und Vorlieben, ihrem Kulturverständnis, aber auch in ihrer Ausgabenpolitik den Stellenwert der Musik im Ensemble der Künste bestimmten. Somit ergäbe sich mit dem Tod August des Starken im Jahre 1733 eine erste Zäsur, eine zweite wäre 1763 anzusetzen. In diesem Jahr endete der verheerende Siebenjährige Krieg, starb der sächsische Kurfürst Friedrich August II., und Johann Adolf Hasse wurde vom neuen Herrscher entlassen.

Während der Regierungszeit der beiden sächsischen Kurfürsten und Könige von Polen, Friedrich August I. und Friedrich August II., war der Dresdner Hof einer der europäischen Leithöfe und ein Zentrum absolutistischer Prachtentfaltung. Theater und Musik wurden großzügig gefördert und erlebten einen einzigartigen Aufschwung. Die Musik war integraler Bestandteil der Hofkultur, unverzichtbar auch bei den Festen, die sich als zyklische, äußerst fantasiehafte Gesamtkunstwerke mit sportlichen und theatralischen Spielen, Jagden, Feuerwerk, Tanzveranstaltungen u. a. m. darboten.<sup>2</sup> Dank einer klugen Orchesterpolitik avancierte die Hofkapelle unter der Leitung ihrer Kapellmeister Johann Christoph Schmidt, Antonio Lotti, Johann David Heinichen und Johann Adolf Hasse zu einem führenden Orchester Deutschlands. Seine Sitzordnung wurde von Rousseau als mustergültig im *Dictionnaire*

---

<sup>2</sup> Vgl. Wolfram Steude, Abschnitt „1539–1694 (1697)“, in: Art. „Dresden“, in: MGG2S, Bd. 2, Kassel, Stuttgart u. a. 1995, Sp. 1533.

*de musique* (1768) beschrieben.<sup>3</sup> Die Hofkapelle vereinte im Zeitraum von 1694 bis 1763 erstklassige Instrumentalisten, die Violinisten Jean Baptiste Volumier (Woulmyer), Francesco Maria Veracini, Johann Georg Pisendel und Johann Baptist Georg (Jan Křtitel Jiří) Neruda (dieser ein böhmischer Musiker), den Gambisten Carl Friedrich Abel, die Flötisten Pierre Gabriel Buffardin und Johann Joachim Quantz, den Lautenisten Silvius Leopold Weiss. Die Positionen der Hornisten wurden nicht nur im 18. Jahrhundert fast ausschließlich durch böhmische Musiker besetzt. Für den uns interessierenden Zeitraum sind in Dresden als Hornisten u.a. nachweisbar: Adam Franz Samm, Johann Adalbert Fischer, Anton Joseph Hampel, Karl Haudeck (Houdek), Karl Joseph Haudeck.<sup>4</sup>

Die „Churfürstliche Sächsische Capell- und Cammer Musique“, so die korrekte Bezeichnung der Hofkapelle, hatte einen dreifachen Dienst zu versehen. Ihr oblag, bedingt durch den Konfessionswechsel Friedrich Augusts I., die Ausführung der katholischen Kirchenmusik. Des Weiteren nahm sie Aufgaben in der Oper wahr. Die Oper fand durch den repräsentativen Theaterneubau von Matthäus Daniel Pöppelmann in den Jahren 1718/19 zunächst ideale Bedingungen in Dresden vor, wurde jedoch 1720 plötzlich aufgelöst, um dann ab 1725 ihren großartigen Aufschwung unter Johann Adolf Hasse vorzubereiten. Im Ressort der Hofkapelle lagen ferner die musikalische Ausgestaltung der zahlreichen Feierlichkeiten des sächsischen Herrscherhauses, zum Beispiel Hochzeiten und Besuche von auswärtigen hochgestellten Persönlichkeiten, und nicht zuletzt das tägliche Spiel an der Tafel.

Betrachten wir das am Hof gepflegte Repertoire, das neben zahlreichen Opern und kirchenmusikalischen Werken vor allem Instrumentalmusik unterschiedlichster Gattungen beinhaltet, so erwies sich nicht zuletzt aufgrund der kulturellen Orientierung August des Starken nach Frankreich die französische Ouvertürensuite, resp. Orchestersuite, als ein früher dominanter stilistischer Einflussbereich. Johann Christoph Schmidt, Jan Dismas Zelenka und Johann David Heinichen schrieben Werke nach französischem Vorbild, das sie auf ihren Reisen nach Frankreich studieren konnten oder das ihnen durch die starke Präsenz von Orchestersuiten und -ouvertüren im Repertoire der Hofkapelle vertraut war. Parallel zur Ouvertürensuite und diese allmählich verdrängend, entwickelten sich in Dresden seit etwa 1720 vier maßgebliche instrumentale Gattungen, das Solo- und Gruppenkonzert nach Vivaldischem Vorbild, das Concerto grosso sowie, in Anlehnung an die Einleitungsmusiken der neapolitanischen Oper, die dreisätzig Sinfonia mit Eröffnungsallegro, knappem Adagio und reprisenmäßig gehaltenem, menuettartigem Tanzsatz zum Schluss. Heinichen komponierte mehrere solcher Sinfonien, während Zelenka am Typus der Ouvertürensuite festhielt, wenngleich er auch in dieser Gattung zu neuen formalen Lösungen gelangte.

---

<sup>3</sup> Jean Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Paris 1768, S. 354 sowie Pl. G, Fig. 1.

<sup>4</sup> Vgl. Katrin Bauer, *Böhmische Hornisten am Hofe zu Dresden im 18. Jahrhundert*, Diplom-Arbeit Brünn 1981; dies., „Böhmische Hornisten am Hofe zu Dresden“, in: *Das Waldhorn in der Geschichte und Gegenwart der tschechischen Musik*, Prag 1985, S. 39–43.

#### 4. Jan Dismas Zelenka, Capriccio D-Dur ZWV 182

Der Anteil böhmischer Kompositionen am Repertoireschwerpunkt Orchestersuite wird maßgeblich durch Jan Dismas Zelenka bestimmt, eine der eigenwilligsten Persönlichkeiten des Dresdner Musiklebens im 18. Jahrhundert. Seine Werke erschließen dem Hörer eine neue Dimension des musikalischen Barock, die aufgrund ausgeprägter personalstilistischer Eigenheiten neben Bach, Händel, Vivaldi durchaus ihre Singularität und Originalität zu behaupten vermag. Zelenka vermochte selbst den durch ihre jeweilige Satztypik als Courante, Sarabande usw. weitgehend normierten Suitensätzen ein zutiefst persönliche Note zu geben, sodass der vorgegebene formale Rahmen und die spezifischen Satzcharaktere unter dem Einwirken starker innovativer Elemente gleichsam individualisiert wurden. Dies ist wohl auch der Grund, dass Zelenka mehrere seiner Orchesterwerke, obwohl formal dem Typus der Ouvertüresuite zugehörig, als Capricen bezeichnet hat, was soviel wie „Einfall“, „Laune“ bedeutet.<sup>5</sup> Mit „Capriccio“ verbindet sich kein fest umrissener Formbegriff. Im Verständnis der Musiktheoretiker des 18. Jahrhunderts dient das Capriccio vorzugsweise als Experimentierfeld für die Erprobung des *stylus phantasticus*, eines Stils, in dem sich Züge der freien und strengen Schreibart miteinander verbinden. Als beispielhaft für diese Gattung und ihre Ausformung durch Zelenka erweist sich das Capriccio D-Dur ZWV 182, das von der Forschung auf etwa 1717 datiert wird.<sup>6</sup> Somit ist das Werk in Wien entstanden, wo Zelenka seinerzeit bei Johann Joseph Fux Unterricht „im alten Stil“ nahm.<sup>7</sup> Zu diesem Zeitpunkt hielten sich der sächsische Kurprinz und mit ihm eine Gruppe von zwölf Musikern der Dresdner Kapelle in der Donaumetropole auf. Für sie komponierte Zelenka möglicherweise vier seiner insgesamt fünf Capricci.

Das Capriccio D-Dur<sup>8</sup> beginnt gewissermaßen im „alten Stil“: Über dem in gleichmäßigen Achtelfolgen fortschreitenden Generalbass setzen nacheinander die sich linear entfaltenden Oberstimmen ein, zwischen denen scharfe Dissonanzreibungen bestehen. Bald treten auch chromatisch abwärts führende Melodielinien in Gestalt des *passus duriusculus* hinzu (T. 24 ff.). Mit ihnen verstärkt sich die resignative Stimmung dieser Musik. In der sich anschließenden Fuge hat vor allem der Spieler des Corno da caccia exorbitant schwierige Passagen zu meistern. Inwieweit Zelenka mit der Verwendung dieses Instruments auf die Sinnkomplexe „Herrscher“, „Hof“, „Jagd“ hinweisen wollte, verdiente eingehender untersucht zu werden. Auffallend ist die immense thematische Dichte der kompositorischen Faktur. Der folgende, Paysan überschriebene, Satz ist bis zur Dreistimmigkeit reduziert und bewirkt ein Moment der Ruhe und des Ausgleichs. Überwiegend aufwärts gerichtete Skalenbewegungen bestimmen das melodische Geschehen. Wie wenig „Aria“ in Zelenkas Capriccio mit Kantabilität

<sup>5</sup> Vgl. Susanne Schaal, Art. „Capriccio“, in: MGG2S, Bd. 2, Kassel, Stuttgart u. a. 1995, Sp. 441 f.

<sup>6</sup> Vgl. *Zelenka-Dokumentation. Quellen und Materialien*, in Verbindung mit Ortrun Landmann und Wolfgang Reich vorgelegt von Wolfgang Horn und Thomas Kohlhase, Bd. 2, Wiesbaden 1989, S. 307.

<sup>7</sup> Vgl. ebd., Bd. 1, S. 69 f.

<sup>8</sup> D-DI, Mus. 2358-N-3 (Partiturotograph); Mus. 2358-N-3a (Stimmensatz); eine moderne Notenedition in: *Musica antiqua bohemica*, Denkmälerausgabe, Prag 1963, Serie I, Bd. 61, 2/1986.

gleichzusetzen ist, verdeutlicht der dritte Satz, dem heterogene motivische Elemente und eine rhythmische Variabilität eine geradezu „bizarre“ Struktur verleihen: Punktierte Achtelmotive und gleichförmige Achtel- bzw. Sechzehntelfolgen formieren sich zu einem spannungsvollen Dialog. Was die Aria vermissen lässt, nämlich die kantable Linie, betont die folgende Bourrée. Doch auch in diesen überaus beliebten Hoftanz der Epoche Ludwigs XIV. mischen sich wehmütige Züge, etwa dort, wo im Bass zum Satzbeginn abermals ein *passus duriusculus* erscheint. Menuetto I und II, tonartlich und klanglich miteinander kontrastierend, verweisen nochmals auf die eigentliche Bestimmung dieser Musik, nämlich der Erbauung und Unterhaltung des Souveräns und seiner Hofgesellschaft zu dienen, einer Gesellschaft, in die Zelenka nie integriert war. Dieser Musiker teilte – hierin Johann Sebastian Bach vergleichbar – als Exponent einer „gelehrten Schreibart“ und in einer Zeit radikalster Stilgegensätze das Schicksal mit wenigen Gleichgesinnten: Seine Musik fiel in dem Maße der Vergessenheit anheim, wie sich ein galant-empfindsames Musikideal durchzusetzen vermochte. Lediglich in den Schriften einiger Musikhistoriker des 18. Jahrhunderts (Christoph Nichelmann, Johann Adam Hiller, Johann Philipp Kirnberger, Martin Gerbert u. a.)<sup>9</sup> wurde die Vorstellung vom achtbaren Kirchenkomponisten, „großen Harmoniker“ und „Kontrapunktisten“ tradiert, künstlerische Attribute, die die heutige Rezeption von Zelenkas Werken maßgeblich mitbestimmen.

Zelenkas Orchestermusik ist mit einer Ausnahme, das Capriccio G-Dur ZWV 190, für nicht näher bekannte Aufführungsanlässe in Wien und Prag komponiert worden.<sup>10</sup> An der Wiener „Uraufführung“ von ZWV 185 könnten schon die im Frühherbst 1718 nach Wien geschickten Dresdner Musiker beteiligt gewesen sein. Als ebenso geschlossen wie der Überlieferungszusammenhang der Wiener Capricci (ZWV 182 bis 185) erweist sich derjenige der vier Prager Orchesterwerke von 1723 (ZWV 186 bis 189). Ob und wie häufig diese Werke auch in Dresden erklingen sind, lässt sich nicht belegen. Lediglich das später entstandene Capriccio G-Dur ZWV 190 wurde in Dresden komponiert und aufgeführt. Allerdings hat sich der Anlass dafür bisher nicht ermitteln lassen. Dass ein Kompositionsauftrag im Mai 1729 überhaupt an Zelenka erging, hat sicher damit zu tun, dass der bald darauf verstorbene Hofkapellmeister Heinichen schon arbeitsunfähig gewesen sein dürfte. Grundsätzlich war in der Zeit des Interregiums der Hofkapelle für die Bereitstellung der Instrumentalmusik der amtierende Konzertmeister Pisendel zuständig. Von den Wiener Capricci könnte Zelenka 1729 allenfalls ZWV 184 (oder nur dessen angefügte Allemande?) und ZWV 185 zur Wiederaufführung gebracht haben.

Auch wenn Zelenkas Orchesterwerke vielfach konzertierende Passagen enthalten, spielt der Typus des Vivaldischen Solokonzerts, spätestens seit 1717 durch Pisendel in Dresden heimisch geworden, im Schaffen des böhmischen Musikers keine Rolle. Warum das so ist, lässt sich nur spekulieren: Da sich Instrumentalmusik im Gesamtoeuvre Zelenkas relativ schmal ausnimmt, sind Aussagen über Gattungspräferenzen des Komponisten nur bedingt möglich. Da in seinem Spätschaffen Kirchenmusik dominiert und mit ihr der „stile antico“, ist Zelenka auch in seiner Instrumentalmusik älte-

---

<sup>9</sup> Vgl. den Abschnitt „Tod und Nachruhm“, in *Zelenka-Dokumentation* (wie Fußnote 6), Bd. 1, S. 153 ff.

<sup>10</sup> Die nachfolgend mitgeteilten entstehungsgeschichtlichen Hinweise stammen von Herrn Dr. Wolfgang Reich, Dresden, dem hiermit freundschaftlichst gedankt sei (vgl. dessen Brief vom 12. Juli 2006 an den Verf.).

ren Modellen treu geblieben, vornehmlich der französischen Overtürsensuite. Diese mehrsätzig Ensemblemusik bot ihm offenbar mehr kompositorische Freiräume als die moderne Ritornellform des Konzerts mit ihren strukturell einfachen, wenngleich auch wirkungsvollen Themenbildungen.

Doch gerade der Gattung des Solokonzerts gehörte auch in Dresden die Zukunft: Neben zahlreichen Dresdner Musikern, die die neue italienische Ritornellform praktizierten (Heinichen, Pisendel, Quantz u. a.), gelangten unzählige Solokonzerte von italienischen, deutschen, böhmischen Meistern in das Dresdner höfische Repertoire. Im instrumentalen Bereich der Dresdner Hofmusik war das Konzert seit etwa 1720 die beherrschende musikalische Gattung. Etwa 650 handschriftlich überlieferte Solokonzerte, Concerti grossi und Gruppenkonzerte aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zählen zum Bestand der Musikabteilung der SLUB Dresden.<sup>11</sup> Vor allem die Konzerte Vivaldis und Albinonis wurden durch Pisendels Mittlerrolle in der Elbestadt bevorzugt rezipiert. Zahlreiche Mitglieder der Hofkapelle weilten z. T. mehrere Jahre in Italien, so Heinichen von 1710 bis 1717 und Pisendel von 1716 bis 1717. Durch die Rezeption der modernen italienischen Konzertform wurde die Dreisätzigkeit zur normgebenden Standardform, die auch für die Beiträge böhmischer Komponisten zur Gattungsentwicklung verbindlich war. Bezogen auf den Zeitraum bis gegen 1750 haben sich im Musikalienbestand der SLUB Dresden Konzerte von Anton Reichenauer, Balthasar Vilicus und František Benda erhalten. Doch weder die Instrumentalkonzerte von Reichenauer noch die von Vilicus fanden bisher eine musikhistorische Würdigung.

### **5. Anton Reichenauer, Konzert g-Moll für Fagott, Streicher und Basso continuo**

Die Vita des am 17. März 1730 im Alter von 34 Jahren verstorbenen böhmischen Komponisten Anton Reichenauer hüllt sich weitgehend in Dunkel.<sup>12</sup> Über die musikalische Ausbildung des um 1694 in Prag geborenen Musikers ist nichts bekannt. 1722 wird Reichenauer als Regenschori an der Dominikanerkirche St. Maria Magdalena auf der Prager Kleinseite erwähnt. Im Jahr darauf war er in der Kapelle des Grafen Morzin tätig. Auch eine spätere Mitgliedschaft in der Kapelle des Grafen Czernin ist belegt. Bis zu seinem frühen Tod wirkte Reichenauer dann als Organist an der Pfarrkirche zu Neuhaus [Jindřichův Hradec].

Reichenauers kompositorisches Oeuvre umfasst hauptsächlich Kirchenmusik – Messen, Offerorien u. a. – sowie einen Bestand von zehn Konzerten<sup>13</sup> (darunter acht Solo- und zwei Gruppenkonzerte) sowie zwei Overtüren<sup>14</sup>, die singulär in Dresden überliefert sind. Aufgrund ihrer stilistischen

---

<sup>11</sup> Eine knappe Bestandsübersicht bietet der *Führer durch die Musikabteilung der Sächsischen Landesbibliothek Dresden*, bearbeitet von Ortrun Landmann und Wolfgang Reich, Dresden 1980, S. 28.

<sup>12</sup> Die Diplomarbeit über Anton Reichenauer von Dr. Vaclav Kapsa, Prag, konnte vom Verfasser nicht eingesehen werden. Einige Reichenauer betreffende Informationen wurden mir von Herrn Kapsa brieflich mitgeteilt, wofür ich ihm besonderen Dank schulde. Wenige biographische Hinweise zu Reichenauer bietet neuerdings die Notenedition: *J. A. Reichenauer, Ave Regina*, hrsg. von Wolfram Hade, Frankfurt a. M.: Laurentius-Musikverlag, 2006, Nachwort.

<sup>13</sup> D-DI, Mus. 2494-O-1 bis 10.

<sup>14</sup> D-DI, Mus. 2494-O-11 bis 12.



Modernität und des Umstandes, dass drei Konzerte das Fagott<sup>15</sup> und weitere vier die Oboe<sup>16</sup> als Soloinstrument vorsehen, dürften Reichenauers Konzerte den in Frage kommenden Instrumentalisten der Hofkapelle als willkommene Spielmusik gedient haben.

Reichenauers Konzert g-Moll für Fagott, Streicher und Basso continuo<sup>17</sup> folgt dem Typus des Solokonzertes Vivaldischer Prägung. Im ersten Allegro, dessen Gesamtausdehnung mit 70 Takten erstaunlich kurz ausfällt, umrahmen vier Tuttiabschnitte drei Soloteile. Die Thematik des Eingangsritornells fügt sich aus disparaten motivischen Bauteilen zusammen: Der Themenkopf wird aus Tonrepetitionen und einem Skalen-Motiv gebildet. Als solcher besitzt er ausreichend motivische Substanz, die von Reichenauer im weiteren Satzverlauf verarbeitet wird. Die Soloabschnitte lassen eine deutliche Zunahme des virtuoson Elements erkennen. Im ersten Solo ist Sechzehntelidiomatik vorherrschend. Reichenauer greift zur Ausgestaltung des Satzes auf das zeitübliche Reservoir stilistischer Mittel zurück: Dreiklangsbrechungen, Skalensegmente, sequenzierende Fortschreitungen, repetierende Figuren u. a. m., die in ihrer aufgelockerten Abfolge für eine kurzweilige musikalische Szenerie sorgen. Das zweite Solo steht harmonisch gesehen erwartungsgemäß in der Subdominante. Mit dem Hauptthema des Satzes hat es die repetierende Anlage gemein. Triolen-Motive und figurative Passagen mit weiten Intervallsprüngen verstärken den virtuoson Gestus dieses Satzteils. Der dritte Soloabschnitt festigt die tonikale harmonische Funktion des Satzes und ist thematisch dem ersten Solo angenähert.

Der langsame Satz, ein Adagio, wird vom Spiel des Soloinstruments beherrscht. Die lediglich von der Continuo-Gruppe begleitete Fagottstimme betont das kantable und empfindsame Element. Reichenauer wählt eine dreiteilige Liedform, wobei die anfangs in regelmäßigen Vierteln geformte Thematik zur Satzmitte hin zunehmend diminuiert wird.

Im Allegro überschriebenen Schlusssatz exponiert Reichenauer zunächst ein mehrgliedriges Eröffnungsritornell, das aus einem achttaktigen Themenkopf, sequenzierendem Fortspinnungsteil und kadenzierender figurativer Schlusswendung besteht. In seinem Gestus ist das Finale dem ersten Satz ähnlich, besitzt wie dieser einen stark virtuoson Zuschnitt. Auffallend ist, wie der Komponist konsequent den Tonraum ausweitet und dem Solisten die Möglichkeit gibt, durch Dreiklangsbrechungen und lebhaftes Trioleneskapaden sämtliche Klangregister seines Instruments auszuschöpfen.

Spieltechnische Feinheiten wie die skizzierten im g-Moll-Fagottkonzert von Anton Reichenauer erforderten einen erstklassigen Solisten. Die Dresdner Hofkapelle verfügte in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts über durchschnittlich vier Fagottisten.<sup>18</sup> Reichenauers drei Fagottkonzerte mit ihrem beträchtlichen Schwierigkeitsgrad lassen an Instrumentalisten wie Johann Gottfried Böhme und Jean

---

<sup>15</sup> D-DI, Mus. 2494-O-1, 5 und 10.

<sup>16</sup> D-DI, Mus. 2494-O-2, 6, 7 und 8.

<sup>17</sup> D-DI, Mus. 2494-O-10,1 (Partitur); Mus. 2494-O-10,2 (Stimmensatz).

<sup>18</sup> Vgl. *Königl. Poln. und Churfürstl. Sächsische Hof- und Staats-Kalender auf das Jahr 1728*, Abschnitt „Hof-Capelle“, nicht paginiert; hier werden als Fagottisten genannt: Jean Cadett, Johann Gottfried Böhme und Caspar Ernst Quatz (Quantz); für 1740, S. 15, werden angeführt: Johann (Jean) Gottfried Böhme, Caspar Ernst Quatz (Quantz), Carl Morasch und Antonius (Antonio) Mösser; im Jahre 1756, S. 25, sind nachweisbar: Johann Casimir Linke, Carl Morasch, Christian Friedrich Mattstedt, Johann Richter, Samuel Fritzsche und Franz Adolph Christlieb.

Cadet<sup>19</sup> denken. Es entzieht sich unserer Kenntnis, auf welchem Wege die Konzerte Reichenauers in den Musikalienbestand der Hofkapelle gelangt sind. Dass sie sämtlich in dem berühmten „Schranck Nr: II“ aufbewahrt wurden, weist sie als älteres Kammermusik-Repertoire aus, das um 1750 seine Bedeutung als lebendiges Musikziergut verloren hatte und demzufolge um bzw. nach 1765 archiviert wurde.<sup>20</sup> Das nach 1765 gepflegte Repertoire speiste sich aus Werken der nach 1710 geborenen Komponistengeneration. Darunter befanden sich etliche böhmische Musiker.

## **6. Funktionale und ästhetische Aspekte der Instrumentalmusik am Dresdner Hof (Teil 2: nach 1763)**

Infolge des Siebenjährigen Krieges (1756 – 1763) erwachsen Sachsen horrende Schäden und finanzielle Verluste in Millionenhöhe. Johann Adolf Hasse und seine Frau Faustina sowie Kräfte von Oper, Ballett und Komödien waren wegen Sparmaßnahmen vom neuen Herrscher Friedrich Christian 1763 entlassen worden.<sup>21</sup> Der Spielbetrieb im großen Opernhaus wurde eingestellt. 1769 war hier anlässlich der Hochzeit des jungen Kurfürsten Friedrich Augusts mit Maria Amalia Augusta, Prinzessin von Pfalz-Zweibrücken, mit Johann Gottlieb Naumanns *La clemenza di Tito* letztmalig eine Oper erklingen. Fortan wurde das kleine kurfürstliche Theater als Spielstätte für musiktheatralische Gattungen genutzt. Wenn sich die Hofkapelle jedoch in relativ kurzer Zeit wieder zu einem leistungsstarken Orchester entwickelte, dann vor allem dank der künstlerischen Kompetenz und des besonderen Organisationsgeschicks ihrer Kapellmeister Johann Gottlieb Naumann, Joseph Schuster und Franz Seydelmann. Die Musiker der Hofkapelle hatten weiterhin ihren dreifachen Dienst in der Oper, Kirche und Kammer zu versehen, wenngleich das Augusteische Zeitalter mit seinen prunkvollen Opernaufführungen unwiederbringlich vorüber war.

Nach 1763 begann sich mit dem Erstarken der bürgerlichen Richtung ein Situationswandel im Dresdner Musikleben abzuzeichnen. Nicht nur, dass das Bürgertum seine Forderungen nach eigenen musikalischen Gattungen und Organisationsformen stärker als zuvor artikulierte; in die Domäne des Höfischen selbst brachen neuartige soziale Agenzien ein: Zwar wurde die italienische Oper durch kurfürstliche Gelder subventioniert, ihr stand jedoch nunmehr ein Impresario vor, der – man mag an einen Geschäftsmann denken – neben dem Faktor der Repräsentation und Unterhaltung als nicht minder wichtig den der Rentabilität und des Gewinns seines Unternehmens zu beachten hatte. Der gutsituierte Bürger hatte Zutritt zu den Opernaufführungen, vornehmlich *opere buffe*. Fehlende Identifizierungs-

---

<sup>19</sup> Geb. in Lützscha, 1715–1752 als Fagottist Mitglied der Hofkapelle in Dresden. Angaben nach Andreas Schreiber, *Von der Churfürstlichen Cantorey zur Sächsischen Staatskapelle Dresden. Ein biographisches Mitgliederverzeichnis 1548–2003*, Dresden 2003, S. 15.

<sup>20</sup> Vgl. Manfred Fechner, *Studien zur Dresdner Überlieferung von Instrumentalkonzerten deutscher Komponisten des 18. Jahrhunderts*, Laaber 1999 (= Dresdner Studien zur Musikwissenschaft; 2), S. 11.

<sup>21</sup> Vgl. Ortrun Landmann, Abschnitt „1764–1815“, in: Art. „Dresden“, in: MGG2S, Bd. 2, Kassel, Stuttgart u. a. 1995, Sp. 1539.

möglichkeiten mit dem Bühnengeschehen mochte er durch das Erlebnis sängerischer Virtuosität und buffonesker Komik kompensieren.

Das höfische Konzert als primärer Aufführungsrahmen für Instrumentalmusik entzog sich zunehmend den Blicken der Öffentlichkeit und verlagerte sich in die Privatsphäre des Kurfürsten Friedrich Augusts III. Dass in den fürstlichen Gemächern ausgiebig musiziert wurde, daran kann kein Zweifel bestehen, wenngleich auswärtige Musiker nur selten Zutritt hatten, wie als prominentes Beispiel Mozarts Besuch in Dresden im April 1789 zeigt.<sup>22</sup>

Dank der vom Hof geführten sog. „Berechnungen“ haben wir Kenntnis über die zwischen 1777 und 1810 erworbenen Musikalien. Somit sind ziemlich genaue Rückschlüsse auf das höfische Repertoire dieses Zeitraums in Dresden möglich. Während ältere Instrumentalwerke ausgesondert und als Bestandsgruppe der Kurfürstlichen Privatmusikaliensammlung archiviert wurden, war die Erwerbspolitik des Kurfürsten hinsichtlich der neu anzuschaffenden Instrumentalmusik durch Kriterien wie Modernität und Aktualität gekennzeichnet. War für die siebziger und frühen achtziger Jahre des 18. Jahrhunderts eine Orientierung auf den nord- und mitteldeutschen Komponistenkreis mit wesentlichen Kollektionen zu den Bachsöhnen Carl Philipp Emanuel und Johann Christian zu verzeichnen, so erfolgte seit den späten achtziger Jahren eine zunehmende Ausrichtung des Repertoires nach Süddeutschland und Wien. Neben Werken von Carl Ditters von Dittersdorf, Ernst Eichner, Franz Anton Hoffmeister, Ignaz Joseph Pleyel und Christoph Wagenseil etablierte sich in Dresden mehr und mehr das Schaffen Haydns und Mozarts und zwar in der für beide Klassiker typischen Gattungsvielfalt. Ein weiterer dominanter Repertoirebereich wurde in dieser Zeit aus Instrumentalkompositionen der böhmischen Musiker Franz Xaver Duschek, Jan Ladislaus Dussek, Adalbert Mathias Gyrowetz, Wenzel Pichl, Karl Stamitz und Johann Baptist Vanhal gespeist. Dazu zählten neben zahlreichen Sinfonien und Konzerten vor allem auch Kammermusik. Dass diese Werke häufig in Bearbeitungen für zwei Cembali überliefert sind<sup>23</sup>, ist auf eine elbestädtische Besonderheit zurückzuführen: Die Vorliebe des Kurfürsten für Klaviermusik sowie seine enormen klavieristischen Fähigkeiten und Fertigkeiten.<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> Vgl. ebd., Sp. 1540. Zu Mozarts Dresden-Aufenthalt vgl. dies., „Eine Menge von Figaro und Don Juan – Mozart in der kurfürstlichen Residenz Dresden“, in: *Mozart in Kursachsen*, hrsg. von Brigitte Richter und Ursula Oehme, Leipzig 1991, S. 9–28. Mozart hatte seiner Frau Konstanze am 16. April 1789 u. a. geschrieben: „[...] – unter dem Essen kam die Nachricht, dass ich den folgenden Tag als Dienstag den 14ten Abends um halb 6 Uhr bey Hofe spielen sollte. – Das ist ganz was außerordentliches für hier; denn hier kommt man sonst sehr schwer zu gehör; und du weißt dass ich gar keinen Gedanken auf hier hatte. [...]“ Zitiert nach Mozart-Briefe, Bd. 4, Kassel u. a. 2005, S. 82.

<sup>23</sup> Bearbeitet wurden unterschiedlichste instrumentale Gattungen: Streichquartette und -quintette, Sinfonien, Konzerte u. a. Hinzu kamen noch Originalwerke für vierhändiges Klavierspiel, beispielsweise Franz Seydelmanns *Sechs Sonaten für zwei Personen auf einem Clavier*, Leipzig 1781 (diese Werke wurden übrigens in den „Berechnungen“ von 1781 angezeigt). Auf den Gesamtbestand von für zwei Cembali bearbeiteten Instrumentalwerken kann hier nicht näher eingegangen werden. Für den Gattungsbereich des Klavierkonzerts hat Annegret Rosenmüller, *Überlieferung* (wie Fußnote 44), Bd. 2: Quellenkatalog, S. 4 ff., den Nachweis erbracht, dass zahlreiche Werke der Gattung für zwei Cembali bearbeitet wurden. Zuständig hierfür waren Peter August und Christlieb Siegmund Binder, später auch Joseph Schuster. Ihre Aufgabe war es, das Notenmaterial (Partituren bzw. Stimmensätze) in zwei selbständige Klavierpartituren zu übertragen. Bezogen auf die Gattung des Klavierkonzerts wurde die erste Cembalostimme generell als „Cembalo 1:mo Concertato“, die zweite als „Cembalo II:do Ripieno“ bezeichnet. Was die Concertato-Stimme anbelangt, so war sie

Für den enormen Fundus an Musikalien, unter denen sich immer auch Werke böhmischer Komponisten befanden, gab es in Dresden außer dem kurfürstlichen Hof, zu dem auch die Konzerte der Kurfürstenwitwe Maria Antonia Walpurgis und der Prinzen Carl und Anton zählten, seit etwa 1770 vielfältige Aufführungsmöglichkeiten.<sup>25</sup> So unterhielten einige in der sächsischen Metropole ansässige Aristokraten eigene Kapellen bzw. beanspruchten für Musikdarbietungen die Dienste von Mitgliedern der Hofkapelle. Konzerte fanden beim russischen Botschafter Beloselsky und beim österreichischen Gesandten Graf Hartig statt. Kann davon ausgegangen werden, dass das Musizieren in aristokratischen Kreisen einen exklusiven Charakter besaß und vor einem ausgewählten und geladenen Publikum stattfand, so rechneten die wenigen, meist nur kurze Zeit bestehenden öffentlichen Konzertreihen<sup>26</sup> wohl vor allem mit einem bürgerlichen Publikum. Zu nennen ist 1776 ein wöchentliches Konzert „auf dem sog. Keller am Neumarkt unter Stadtmusico Frenzel“. Einzelne Konzerte wurden im Hotel de Pologne, Dresdens vornehmstem Hotel, von einem nicht näher bekannten Herrn Hesse veranstaltet. Hier fanden sich von 1775–1778 auswärtige Virtuosen mit Sängerinnen und Sängern der Schauspielertruppe Abel Seylers und Instrumentalisten der Hofkapelle zusammen. Professionelle Musiker und Laien musizierten gemeinsam im Winter 1778/79 beim Hausmarschall von Schöneberg. Naumann leitete die zwischen 1779 und 1782 regelmäßig donnerstags stattfindenden wöchentlichen Subskriptionskonzerte im Hause des Oberkuchenmeisters Bassemann, deren Anliegen es war, „alle neu hervorgehende[n] Werke der größern lebenden Tonkünstler“<sup>27</sup> aufzuführen. Diesen Konzerten folgte 1782 das „Große Concert“ auf Abonnementsbasis, „worinnen ein Teil der hiesigen Cammermusik und der Opersänger unter des Kapellmeisters Schusters Direction sich hören ließ“.<sup>28</sup>

Dass im Rahmen dieser unterschiedlichen Konzertformen Werke böhmischer Komponisten erklangen, kann als wahrscheinlich gelten, auch wenn Einzelnachweise, wie der folgende, eher die Ausnahme bilden. Eine regelmäßige Musikkritik, die ausführlich und zeitnah über Konzerte und ihre Programme berichtete, entwickelte sich in der Elbestadt erst im Laufe der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Dem englischen Musikgelehrten Charles Burney, der zu Beginn der 1770er Jahre eine Bildungsreise durch Europa unternahm und auch in Dresden weilte, verdanken wir die Beschreibung eines Konzerts beim englischen Gesandten Osborn, ausgeführt durch Carlo Besozzi „und eine Gesellschaft Musiker“<sup>29</sup>. Während Burney die das Konzert eröffnende Sinfonie von Hasse nur der Vollständigkeit halber erwähnt<sup>30</sup>, hebt er ausdrücklich hervor, dass der zweite Teil des Konzerts „mit einer

---

mit der jeweiligen Solostimme der Partitur bzw. des Stimmenmaterials identisch. Bei den Ritornellabschnitten wurde ein Klaviersatz aus den Stimmen der 1. Violine und den übrigen Instrumenten hergestellt.

<sup>24</sup> Vgl. Gerhard Poppe, Art. „Friedrich August III.“, in: MGG2P, Bd. 7, Kassel, Stuttgart u. a. 2002, Sp. 145.

<sup>25</sup> Vgl. die überblickshafte Darstellung in Landmann, Art. „Dresden“ (wie Fußnote 21), Sp. 1542.

<sup>26</sup> Nachweise ebd.

<sup>27</sup> GerberNTL, Art. „Neumann, Leopold“, Tl. 3, Leipzig 1813, Sp. 578; zit. nach Richard Engländer, *Johann Gottlieb Naumann als Opernkomponist (1741–1801). Mit neuen Beiträgen zur Musikgeschichte Dresdens*, Leipzig 1922; Reprint: Farnborough 1970, S.118.

<sup>28</sup> *Gothaischer Theater-Kalender 1785*, S. 90; zit. nach Engländer, *Naumann als Opernkomponist* (wie Fußnote 27), S. 117 f. (Fußnote 6).

<sup>29</sup> Charles Burney, *Tagebuch einer musikalischen Reise*, Leipzig 1975, S. 355.

<sup>30</sup> Ebd.

unvergleichlichen Sinfonie von Vanhal an[ging], die sein entflammter Geist in den glücklichen Augenblicken geboren hatte, da seine Vernunft weniger vermochte als sein Gefühl“.<sup>31</sup>

Zusammenfassend lässt sich feststellen: Wo immer Konzerte veranstaltet wurden, war die Mitwirkung von Hofkapellmusikern und deren Kapellmeistern gefragt.

Da das Musikleben in Dresden – anders als in Leipzig – bis weit ins 19. Jahrhundert hinein ein betont exklusives, privates Ambiente besaß, war ein durch eine regelmäßige Berichterstattung in der Presse vermitteltes öffentliches Meinungsbild nicht zwingend erforderlich. Somit sind wir hinsichtlich der gespielten Werke auf verstreute Aufführungsbelege in der Primärliteratur angewiesen.<sup>32</sup> Es ist sehr wahrscheinlich, dass sich durch eine bisher noch nicht erfolgte systematische Auswertung Dresdner Tageszeitungen und Journale wie der *Dresdnischen Merkwürdigkeiten*, des *Magazins der Sächsischen Geschichte* und des *Dreßdnischen Wöchentlichen Frag- und Anzeigers* zahlreiche weitere Konzerte verifizieren lassen.<sup>33</sup> Schon eine sporadische Durchsicht dieses Materials fördert interessante Fakten und Meinungen zutage, auch in Hinblick auf in Dresden erklangene Werke böhmischer Komponisten. So heißt es in der Januar-Ausgabe des *Magazins der Sächsischen Geschichte* aus dem Jahre 1787: „Am 27ten [Januar] ward [...] von dem bekannten Herrn Thomas, ein Concert spirituel, wie ers nennt, von 38 Instrumentisten und 32 Sängern, bestehend aus 2 Symphonien, einem großen 4chörigen Sanctus, einer Kantate: der Abend von Matthison und Schmid, einem Concert von [Carl?] Stamitz und einem Heilig von [C. P. E.] Bach mit 2 Instrumentchören und 2 Sängerschören sehr glücklich aufgeführt.“<sup>34</sup> In der März-Ausgabe der gleichen Zeitung ist zu lesen: „Bey dieser Gelegenheit merk ich mit an, dass der berühmte Braccist [Carl] Stamitz schon seit einem Monate in Dresden sich aufhält, öffentlich zwar noch nicht hören lässt, aber doch bey Herz. Karl K.H. Graf Marcolini gespielt und am 13ten April bey Graf v. Knuth für die Noblesse ein Concert geben und dann seine Station in Kön. Preußischen Diensten antreten wird. Für seine Person spielt er zwar nur Bratsche und Viola d’Amour, setzt aber, wie bekannt, fast für alle Instrumente mit außerordentlicher Schönheit.“<sup>35</sup> Carl Stamitz befand sich auf einer Konzertreise durch verschiedene deutsche Städte, die ihn neben Dresden auch nach Halle, Nürnberg und Braunschweig führte. Der Böhme scheint sich in Dresden wohlgeföhlt zu haben. Noch im April ist er in der kurfürstlichen Residenz in einem Konzert zu hören: „Am 12ten April gab Herr Stamiz sein Concert bei Graf v. Knuth unentgeltlich, wobey die Chfl. Kapelle accompagnirte, Herr Besozzi ein Oboenconcert bließ, Herr Tricilir und Herr Stamitz aber ein Duet auf dem Cello und Bratsche spielten. Der Tenorist Herr Girolli sang einige Arien für Herr Hurka, der indeß krank worden

---

<sup>31</sup> Ebd. S. 356.

<sup>32</sup> Richard Engländer hat eine Vielzahl solcher Daten und Informationen zusammengetragen. Vgl. Engländer, *Naumann als Opernkomponist* (wie Fußnote 27), S. 63 f., 117 ff. und passim.

<sup>33</sup> Auch in einer anderen Hinsicht sind Tageszeitungen als musikhistorische Quelle nützlich. In ihrer Rubrik „Avertissements“ werden häufig Musikalien angezeigt, wie die folgende Nachricht über neu erschienene Kompositionen von Franz Benda und Leopold Koželuh verdeutlicht: „Dreßden, in der Hilscherschen Buchhandlung sind zu haben: [...] Trois Sonates pour le Clavecin avec l’Accompagnement d’une Fleute ou Violon composees par Fr. Benda, Oeuvre III. Tre Sonate per il Clavicembalo comp. dal Sige Leopoldo Kozeluchs Opera Imo e Ildo.“ *Dreßdnische Wöchentliche Frag- und Anzeigen*, Nr. VI, 6. Februar 1781, (S. 6).

<sup>34</sup> *Magazin der Sächsischen Geschichte* 1787, S. 59.

<sup>35</sup> Ebd., S. 187.

war. Es gefiel allgemein, daher gab er am 16ten im Hotel de Pologne eine musikalische Academie, wiederum mit Accompagnement der Kapelle, wo Herr Hurka 2 Arien sang, Herr Stamitz ein Concert auf der Bratsche und eine Sonate auf der Viole damour x. spielte. Die Zuhörer lobten besonders den Versaillischen Spatziergang wegen des vorkommenden Ungewitters und Parforcejagd. So viel ist ausgemacht Herr Stamitz ist Einer der größten Virtuosen auf seinen Instrumenten.<sup>36</sup> Und auch später erklingt seine Musik in Dresden, z. B. anlässlich einer Vesper am Pfingstsonntag in der Frauenkirche: „[...] Dann folgte eine 4fach obligate Symphonie oder richtiger ein Quartet, von Stamitz, welches die Herren Kapellisten Scholze auf der Geige, Hummel auf dem Horn, Schmid auf dem Fagott und Richter auf der Oboe ausführten.“<sup>37</sup> Wahrscheinlich handelte es sich bei dem gespielten Werk um die Symphonie concertante Es-Dur (KaiSc. 35). Am Ende des Jahres weilte ein anderer böhmischer Musiker in Dresden, wie die Dezember-Ausgabe des *Magazins der Sächsischen Geschichte* belegt: „Am 28ten [Dezember] gab Vincenz Maschek aus Prag, den man für den größten Flügelspieler Deutschlands hält, Concert bei Hessens, und seine Frau ließ sich dabei auf der Harmonica hören. Er erhielt allgemeinen Beifall, ihr Spiel aber fand man nicht sonderlich.“<sup>38</sup>

Gemischte Programme mit einer bunten Abfolge von einzelnen Nummern, Sinfonie- und Konzertsätzen, Solostücken, aber auch Arien, Duetten und Chören aus Opern und Oratorien, scheinen auch in Dresden die Regel gewesen zu sein. Konnte bei einem wöchentlichen Turnus ein gewisser Einfluss auf die Konzertplangestaltung im Sinne eines ausgewogenen Verhältnisses von heimischen und auswärtigen Werken, von Bekanntem und Novitäten, von Vokalem und Instrumentalem usw. genommen werden, so zielten die Virtuosenkonzerte meist auswärtiger Musiker, unter ihnen immer wieder sog. Wunderkinder, nahezu ausschließlich auf die Präsentation von zirkensisch-akrobatischen Spielqualitäten ab.

## 7. Exkurs: Die „Berechnungen“ als Quelle für das höfische Musikrepertoire

Dank der erstmals Mitte Oktober 1777 einsetzenden halbjährlichen „Berechnungen“ von finanziellen Aufwendungen für die Hofmusik, seien es Notenkopien oder Buchbinderarbeiten, sind wir über einen Großteil der für den Hof angeschafften Musikalien ziemlich genau informiert. Richard Engländer hat als erster Musikforscher diese Quelle ausgewertet, die für unsere Kenntnis der Pflege der Instrumentalmusik in der sächsischen Residenz nach 1763 überaus wichtig ist.<sup>39</sup> Dabei handelt es sich vornehmlich um die Rechnungslegung für angefertigte Abschriften, um die Bestellung von Partituren oder Stimmen von Kompositionen auswärtiger Musiker, aber auch von Dresdner Komponisten, ferner um genaue Anweisungen an die Kopisten, etwa „unterschiedene Clavier-Musikalien, an Sonaten, Concer-

---

<sup>36</sup> Ebd., S. 254.

<sup>37</sup> Ebd., S. 318.

<sup>38</sup> Ebd., S. 750.

<sup>39</sup> Vgl. Richard Engländer, „Instrumentalmusik am sächsischen Hofe unter Friedrich August III. und ihr Repertoire“, in: *Die Dresdner Instrumentalmusik in der Zeit der Wiener Klassik*, Uppsala und Wiesbaden 1956, S. 26–36.

ten, Trios und Quatuors, theils in Partitur zu setzen theils auszuziehen“.<sup>40</sup> Mit der Beschaffung der Musikalien waren vor allem die beiden Hoforganisten Christlieb Siegmund Binder und Peter August, später auch Joseph Schuster und Cristoforo Babbi, betraut. Peter August betrifft der erste Eintrag vom Oktober 1777, der sich auf das Notenmaterial wohl mehrerer Jahre bezieht: „145 Thlr. für Kopieren sämtlicher an Ihro churfürstl. Durchl. abgereichten Musicalien an Trios, Quartetten, Quintetten, Concerten, Sinfonien, Sonaten mit Inbegriff derer von P. August untertänigst gelieferten Musicalien“.<sup>41</sup> Immer wieder wurde ausdrücklich vermerkt, dass die Anschaffung „auf Befehl des Kurfürsten“ erfolgt sei. Richard Engländer konstatiert: „Vieles von dem, was hier von Instrumentalliteratur zitiert wird, wurde nur zur Ansicht, zur Durchsicht, zur Kenntnisnahme bestellt.“<sup>42</sup> Der Kurfürst Friedrich August III. arbeitete mit Vorliebe Partituren am Klavier durch.<sup>43</sup> Häufig wurde für ihn ein spezielles vierhändiges Klavierarrangement eines Konzerts, einer Sinfonie oder eines Streichquartetts angefertigt.

Was die in den „Berechnungen“ erwähnten Werke böhmischer Musiker anbelangt, so fällt die Ausbeute besonders groß aus. Engländers Auflistung enthält Nachweise von zwölf böhmischen Komponisten: Georg Anton Benda, Franz Xaver Duschek, Joseph Abbé Gelinek, Adalbert Mathias Gyrowetz, Leopold Koželuh, Franz Krommer, Johann Baptist Georg Neruda, Wenzel Pichl, Anton Rosetti, Carl (?) Stamitz, Johann Baptist Vanhall und Paul Wranitzky. Diese Komponisten sind in repräsentativen Teilen ihres Schaffens vertreten, wobei aufgrund des musikalischen Interesses und der klavieristischen Fertigkeiten des Kurfürsten Friedrich Augusts III. Gattungen wie Klavierkonzerte, -sonaten, -trios und -variationen bevorzugt angeschafft wurden. Doch auch Sinfonien und Streichquartette fanden in den „Berechnungen“ Erwähnung. Für die Gattung des Klavierkonzerts hat Annegret Rosenmüller in den „Berechnungen“<sup>44</sup> folgende Werke von böhmischen Komponisten als Bestandsgruppe der Königlichen Privatmusikaliensammlung nachweisen können:

**Tabelle 2**

**Benda, Georg Anton** (1722–1795)

Klavierkonzert D-Dur, Mus. 3107-O-3 und Mus. 3107-O-8,1; Nachweis: Berechnungen 1779/80

Klavierkonzert G-Dur, Mus. 3107-O-2 und 3107-O-8,2; Nachweis: Berechnungen 1779/80

**Duschek, Franz Xaver** (1731–1799)

Klavierkonzert D-Dur, Mus. 3391-O-2; Nachweis: Berechnungen 1778

Klavierkonzert Es-Dur, Mus. 3391-O-1a; Nachweis: Berechnungen 1778

<sup>40</sup> Berechnung vom 25. Oktober 1787; Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Loc. 383, Vol. IX, 1787/88, Bl. 85 v.

<sup>41</sup> Berechnung vom Oktober 1777; Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Loc. 910, Vol. V, 1777/78, Bl. 203 v.

<sup>42</sup> Vgl. Engländer, *Die Dresdner Instrumentalmusik* (wie Fußnote 39), S. 28.

<sup>43</sup> Vgl. ebd., S. 29.

<sup>44</sup> Annegret Rosenmüller, *Die Überlieferung der Clavierkonzerte in der Königlichen Privatmusikaliensammlung zu Dresden im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts*, Bd. 2: Quellenkatalog, Phil. Diss. Dresden 1999, S. 23, 41 f., 63 f., 93 f., 96.

**Koželuch, Leopold** (1747–1818)

Klavierkonzert G-Dur, Mus. 3540-O-5; Nachweis: Berechnungen 1791/92 (oder 1794/95)

Klavierkonzert D-Dur, Mus. 3540-O-6a, Nachweis: Berechnungen 1798

**Steffan, Joseph Anton** (1726–1797)

Klavierkonzert G-Dur, Mus. 3256-O-3,2; Nachweis: Berechnungen 1778/79

Klavierkonzert D-Dur, Mus. 3256-O-3,1; Nachweis: Berechnungen 1778/79

Klavierkonzert F-Dur, Mus. 3256-O-3,3; Nachweis: Berechnungen 1778/79

**Vanhal, Johann Baptist** (1739–1813)

Klavierkonzert A-Dur, Mus. 3417-O-1a; Nachweis: Berechnungen 1798

Die „Berechnungen“ enthalten des Weiteren Buchbinderbelege. Die für den Kurfürsten und sein familiäres Umfeld eingebundenen Erstdrucke wurden in vorzüglicher Ausstattung, d. h. mit Goldschnitt und Ledereinband versehen, in die Königliche Privatmusikaliensammlung aufgenommen. Die nicht für den Hof bestimmten Partiturdrukke hingegen waren mit einfachem mamorierten Pappereinband ungleich schlichter gehalten.

Die Frage, ob auswärtige Musikalien ohne größeren Zeitverzug in die sächsische Residenzstadt gelangten, um dem steten Novitätenhunger des Hofes Rechnung zu tragen, muss in unserem Zusammenhang unbeantwortet bleiben. Um ein Beispiel zu nennen: Die 1780 gedruckten vier Orchester-sinfonien von Carl Philipp Emanuel Bach wurden bereits in der „Berechnung“ vom 21. Oktober des gleichen Jahres angezeigt.<sup>45</sup>

Einschränkend kann jedoch festgestellt werden, dass das höfische Repertoire weit umfangreicher war, als es die in den „Berechnungen“ nachgewiesenen Musikalien vermuten lassen. Es gab auch andere Möglichkeiten des Erwerbs von Musikdrucken, z. B. mittels Subskription und Pränumeration. Auf diesem Weg kamen die sechs Sammlungen „für Kenner und Liebhaber“ von Carl Philipp Emanuel Bach, von diesem im Selbstverlag herausgegeben, über seine Dresdner Kollekteure Johann Caspar Horn und später Christoph Transchel in die Elbmetropole.<sup>46</sup>

Eine sozialgeschichtliche Interpretation der „Berechnungen“ kann hier nicht einmal andeutungsweise geleistet werden. Aus den vielfältigen Angaben zu den namentlich bekannten Kopisten und Buchbindern des Dresdner Hofes, zur Höhe ihrer Vergütung, bezogen auf ein konkretes Quantum Musikalien, aber auch zu notwendig gewordenen Transporten und Reparaturen von Instrumenten lassen sich interessante Einblicke in die höfische Besoldungspraxis gewinnen, gerade auch hinsichtlich bestimmter Berufsschichten: Notist, Buchbinder, Klavierstimmer, Instrumentenbauer. Solche Aspekte wurden von der Dresdner Musikhistoriographie bisher eher am Rande wahrgenommen.

<sup>45</sup> Berechnung vom 21. Oktober 1780; Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Loc. 910, Vol. VI, 1778/80, Bl. 290 r.

<sup>46</sup> Vgl. Hans-Günter Ottenberg, „Wer waren Carl Philipp Emanuel Bachs Dresdner Pränumeranten? Überlegungen zur sozialen Schichtung des elbestädtischen Musikpublikums“, in: ‚*Critica musica*‘. *Studien zum 17. und 18. Jahrhundert. Festschrift Hans Joachim Marx zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Nicole Ristow, Wolfgang Sandberger und Dorothea Schröder, Stuttgart und Weimar 2001, S. 233–245.



## 8. Franz Xaver Duschek, Konzert Es-Dur für Cembalo und Orchester

Franz Xaver Duschek galt seit den 1760er Jahren als einer der angesehensten Klavierlehrer Prags.<sup>47</sup> Die nachmals als Musiker und Komponisten bekannt gewordenen Vincenz Maschek und Leopold Koželuh waren seine Schüler. Für Duscheks Renommee spricht, dass er in den adeligen Familien Waldstein, Fürstenberg u. a. unterrichtete und von diesen sehr gut bezahlt wurde, was ihm eine weitgehende finanzielle Unabhängigkeit und die Position als freischaffender Künstler in Prag ermöglichte. Nicht zuletzt durch diese Kontakte übte Duschek als Pädagoge, Komponist und Klavierspieler auf das damalige Prager Musikleben einen entscheidenden Einfluss aus.

Dass Duschek auch nebenberuflichen Musikalienhandel betrieb, zeigt das Beispiel Carl Philipp Emanuel Bach. So unterstützte er als Prager Kollekteur des zweiten Bachsohnes dessen Pränumerationsgeschäfte.<sup>48</sup> Von 1779–1787 kümmerte er sich um Werbung, Bezahlung und Vertrieb von Bachs sechs Sammlungen „für Kenner und Liebhaber“. Insgesamt wurden 49 Exemplare von Prager Pränumeranten bezogen, eine stattliche Anzahl von verkauften Notendruckten, die Duschek auch kommerzielles Geschick bescheinigen. Inwieweit die Klaviermusik Carl Philipp Emanuel Bachs den Komponisten Duschek beeinflusst hat, kann hier nicht untersucht werden.

Duscheks Klavierspiel wurde außerordentlich geschätzt. Nach einem Urteil in Gottfried Johann Dlabacž' *Allgemeinem historischen Künstler-Lexikon für Böhmen* war er „einer der ersten, die das Leichte und Angenehme im Klavierspielen eingeführt haben“.<sup>49</sup> Johann Friedrich Reichardt zufolge hatte Duschek „außerdem, daß er C. Ph. E. Bachsche Sachen sehr gut ausführet, auch noch eine besondere, zierliche und brillante Spielart für sich“.<sup>50</sup>

In der Musikabteilung der SLUB Dresden werden drei Klavierkonzerte in C-Dur, D-Dur und Es-Dur von Franz Xaver Duschek aufbewahrt.<sup>51</sup> Zwei von ihnen liegen als Fassungen für zwei Cembali in der Handschrift des Dresdner Hofnotisten Johann Gottlieb Haußstädler vor.<sup>52</sup> Wie diese Konzerte ins höfische Repertoire gelangt sind, lässt sich nicht mit Bestimmtheit sagen. Da sämtliche Kon-

---

<sup>47</sup> Vgl. Tomislav Volek, Art. „Duschek, Franz Xaver“, in: MGG2P, Bd. 5, Kassel, Stuttgart u. a. 2001, Sp. 1706–1708.

<sup>48</sup> Vgl. die Angaben in den Pränumerantenverzeichnissen von Carl Philipp Emanuel Bachs Notendruckten, wiedergegeben in: *Carl Philipp Emanuel Bach. Briefe und Dokumente. Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. von Ernst Suchalla, Bd. 2, Göttingen 1994 (= Veröffentlichung der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften Hamburg; 80), S. 1473, 1494, 1496, 1509, 1517 und S. 1520.

<sup>49</sup> DLABACŽ, Bd. 1, Sp. 341.

<sup>50</sup> Johann Friedrich Reichardt, *Briefe eines aufmerksamen Reisenden, die Musik betreffend*, Bd. 1, Frankfurt am Main und Leipzig 1774, S. 115 f.

<sup>51</sup> D-DI, Mus. 3391-0-1 bis 3.

<sup>52</sup> D-DI, Mus. 3391-0-1a und 2a. Eine genaue Beschreibung der Quellen erfolgt durch A. Rosenmüller, *Überlieferung* (wie Fußnote 44), S. 41 f. Die Autorin gibt eine diplomatische Titelerfassung, Angaben zu den Schreibern und zum verwendeten Papier und Wasserzeichen; ferner Nachweise in zeitgenössischen Katalogen, u. a. Breitkopf-Kataloge, „Berechnungen“, Quellenwerken. Beide Kopien sind in den „Berechnungen“ von 1778, Loc. 910, Vol. VI, fol. 78r, nachweisbar.

zerte jedoch im Breitkopf-Katalog von 1773<sup>53</sup> angezeigt sind, könnte eine Beschaffung im Auftrag des Hofes aus Leipzig erfolgt sein. Duschek war in Dresden, speziell am Dresdner Hof, kein Unbekannter, denn neben seinen Klavierkonzerten fanden auch Klaviersonaten und -variationen Eingang in das höfische Repertoire. Modernität und Gattungsvielfalt in Duscheks überliefertem klaviermusikalischem Oeuvre dürften der Aufmerksamkeit des Kurfürsten nicht entgangen sein.

In dem wohl um 1773 entstandenen Konzert Es-Dur<sup>54</sup> ist die frühere vielgliedrige Ritornellform mit drei und mehr Soli zugunsten einer dreiteiligen Anlage aufgegeben. Der hier erreichte formale Zustand kann somit als eine Zwischenstufe der Gattungsentwicklung auf dem Wege vom älteren Ritornellsatz zum modernen klassischen Sonatenkonzertsatz betrachtet werden. Drei Tuttiblöcke umrahmen zwei Soloabschnitte. Im eröffnenden Orchesterabschnitt (T. 1–25) des ersten Allegros exponiert Duschek ein prägnantes Hauptthema, dessen Triolen-Motivik vor allem für den weiteren Satzverlauf bestimmend und auch vom Solo-Klavier aufgegriffen und verarbeitet wird. Duschek löst die rhythmisch intrikate Faktur des Themas in gleichmäßige lebhaft Sechzehntelpassagen auf und verleiht dem Satz so sinfonische Verve. Ein im Piano erklingender Seitengedanke im auch noch in den 1770er Jahren beliebten lombardischen Rhythmus gebietet dem ausgelassenen Treiben kurzzeitig Einhalt, ehe betont figurative Wendungen den passionierten Ton des Anfangs wieder aufgreifen. Zwischen dem Eröffnungstutti und dem ersten Soloabschnitt bestehen thematische Analogien. Der Solist vermag hier alle Register damaliger klavieristischer Techniken zu ziehen: ungestüme Skalenläufe, Dreiklangsbrechungen, Triolen- und Sextolenfiguren, die zeitüblich durch sog. „Brillenbässe“ oder Albertibässe begleitet werden. Der Klaviersatz erweist sich stets als transparent und elegant und trägt so dem Anspruch dieser Musik, virtuose Unterhaltungskunst zu sein, Rechnung. Die Anlage der Soli lässt eine schlüssige Dramaturgie der Affekterregung und -stillung erkennen: Zur Mitte des Soloteils hin wird eine Klimax angesteuert, in der sich der Komponist zur Intensivierung des Affekts „freischweifender“ motivischer Passagen (Sextolen!) sowie aufwärts gerichteter Akkordbrechungen (verminderte Dreiklänge!) bedient. Die Bewegung staut sich in einer Generalpause. Die notwendig werdende Beruhigung des Affekts erfolgt durch aufgelockertes, von Albertibässen begleitetes Motivspiel. Hinsichtlich der in Duscheks Konzert ausgebildeten Klavieridiomatik hat sich in diesem Satz bereits der Übergang vom Cembalo- zum Fortepianostil vollzogen, auch wenn – eine Dresdner Spezialität – am Hofe des Kurfürsten noch lange am Cembalo als Soloinstrument festgehalten wurde.

Das Zeitmaß Adagio und die Vortragsbezeichnung „cantabile“ prägen den ausdrucksvollen Mittelsatz. Sein Thema mit seinem in engen Intervallen geformten Melodieverlauf betont die gesangliche Linie. Seufzerhafte motivische Wendungen sind insbesondere für die Melodieabschlüsse kennzeichnend. Während sich das sequenzierende Tutti-Thema mit seinem abwärts gerichteten melodischen Bewegungszug schmucklos in Szene setzt, reichert Duschek die Solo-Thematik, die ihre strukturelle Verwandtschaft mit dem Hauptthema des Satzes nicht verleugnen kann (und will), mit filigra-

---

<sup>53</sup> Vgl. A. Rosenmüller, *Überlieferung* (wie Fußnote 44), S. 38.

<sup>54</sup> D-DI, Mus. 3391-O-1; eine moderne Notenedition dieses Konzerts liegt bisher nicht vor.

nen motivischen Wendungen an. Das trillerverzierte punktierte Anfangsmotiv fungiert gleichsam als Initialimpuls für die weitere melodische Ausgestaltung des Satzes, der sich zu einer eindringlichen expressiven Szene ausweitet. Auch hier herrscht eine Zieldramaturgie vor, d. h. Duschek verwendet in den Soloabschnitten zu 11 bzw. 13 Tönen zusammengefasste „bizarre“ Vierundsechzigstelpassagen, die eine Intensivierung des Ausdrucks bewirken. Hierauf folgt durch Rückgriff auf das motivischen Material des Anfangs eine schrittweise Beruhigung des musikalischen Geschehens, wobei die fallende Sexte noch einmal den kantablen Gestus des Satzes unterstreicht.

Das Schluss-Allegro betont seinen tänzerischen Charakter. Weitgehend auf lebhaftes Achtelmotivik gestellt und seine Begleittextur geschickt paraphrasierend, unterstreicht es ein weiteres Mal die spielerische Eleganz dieser Musik. Die enormen klaviertechnischen Anforderungen an den Solisten klassifizieren Duscheks Es-Dur-Konzert als Virtuosenkonzert. Gemeinsam mit den Klavierkonzerten von Georg Anton Benda, Leopold Koželuch, Joseph Anton Steffan und Johann Baptist Vanhal verkörpert es einen maßgeblichen Bereich der höfischen Musikliteratur in Dresden nach 1770 und wurde wohl auch vom Kurfürsten seiner spielerischen und musikalischen Qualitäten wegen geschätzt.

## 9. Fazit und Ausblick

Böhmische Musik und Musiker waren im gesamten 18. Jahrhundert am kurfürstlichen Hof in Dresden präsent. Sie stellten, wie wir sehen konnten, sowohl unter Friedrich August II. wie auch unter Friedrich August III. einen bedeutenden Repertoireschwerpunkt innerhalb der Hofmusik dar, der überwiegend aus „Importen“, zu einem geringen Teil – verwiesen sei auf Zelenka und Neruda – jedoch auch aus Werken von in Dresden ansässigen böhmischen Komponisten gespeist wurde. Die Ausbildung eines solchen spezifischen Repertoires entspricht einer generellen musikkulturellen Tendenz in dem von uns untersuchten Zeitraum: die Migration von Musikern aus Böhmen und ihre Integration in zahlreiche europäische Hofkapellen und Musikinstitutionen. Damit verbunden war ein sich europaweit entfaltender Musikalientransfer, mit dem nicht nur unzählige Werke, sondern auch – von uns nur angedeutet – stilistische Innovationen und Einflüsse in die Orte ihrer Bestimmung gelangten. Die Frage, ob sich denn in diesen Werken ein spezifisches böhmisches Idiom, eine „couleur locale“, ausgebildet hat, wird von der neueren Forschung eher zurückhaltend beantwortet.<sup>55</sup> Immerhin kristallisiert sich auch in Dresden vor und nach 1763 das Solokonzert als eine „Leitgattung“ böhmischer Instrumentalmusik heraus. Sein höchst virtuoser und unterhaltsamer Anspruch resultieren nicht zuletzt aus der bei böhmischen Musikern ausgeprägten Personalunion von Komponist und Instrumentalist. Nach vorsichtigen Schätzungen befinden sich heute weit über einhundert Solokonzerte böhmischer Komponisten

---

<sup>55</sup> Vgl. Jiří Fukáč, „Böhmische Länder und Mannheim im Netzwerk von ‚Musiktrassen‘ (Versuch der Deutung einer komplizierten Wechselbeziehung)“, in: *Untersuchungen zu Musikbeziehungen zwischen Mannheim, Böhmen und Mähren im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert*, hrsg. von Christine Heyter-Rauland und Christoph-Hellmut Mahling, Mainz, London u. a. 1993 (= Beiträge zur Mittelrheinischen Musikgeschichte; 31), S. 29 ff.

(darunter allein 27 Klavierkonzerte in 42 Quellen nach 1763<sup>56</sup>) im Musikalienbestand der SLUB Dresden.

Die vielgerühmten Spielqualitäten der Dresdner Hofkapelle basieren zu einem nicht geringen Teil auf der Tatsache, dass im Laufe ihrer Geschichte immer wieder böhmische Musiker<sup>57</sup> diesem Klangkörper angehörten. Die Position der Hornisten war in der Regel mit Musikern aus Böhmen besetzt, beginnend mit Johann Adalbert Fischer<sup>58</sup>, über die Hampels<sup>59</sup>, Schindlers<sup>60</sup>, die Haudecks<sup>61</sup> bis ins 19. Jahrhundert hinein. Die Reihe böhmischer Kapellmitglieder setzt sich bis in unsere Tage fort, wie die Namen Neruda<sup>62</sup>, Anton Plunder<sup>63</sup>, Alexander Richter<sup>64</sup>, Johann Ackermann<sup>65</sup>, Heinrich und Bruno Knauer<sup>66</sup> und – gegenwärtig in der Sächsischen Staatskapelle Dresden tätig – Günter Klier<sup>67</sup> beweisen. Inwieweit hier spezifische Spielqualitäten und -techniken von Generation zu Generation, vom Lehrer auf den Schüler, übertragen wurden, ist noch nicht einmal in Ansätzen untersucht worden. Aufgrund fehlender biographischer Forschungen kann nicht einmal mit Sicherheit gesagt werden, welche Musiker, die einst in der Kapelle gewirkt haben, aus Böhmen stammen. Hier dürften künftig noch etliche Namen den bereits bekannten hinzugefügt werden. Über das „böhmische Element“ im Dresdner höfischen Musikleben des 18. Jahrhunderts in einem ersten Problemaufriss informiert zu haben, war Anliegen dieser Studie.

---

<sup>56</sup> Vgl. A. Rosenmüller, *Überlieferung* (wie Fußnote 44), Bd. 2, S. 19–24, 41 f., 63 f., 83 f., 93–96.

<sup>57</sup> Mitgliederverzeichnisse der Hofkapelle und Künstlerviten bieten K. Bauer, „*Böhmische Hornisten*“ (wie Fußnote 4) und A. Schreiber, *Von der churfürstlichen Cantorey* (wie Fußnote 19).

<sup>58</sup> Geb. 1677 in Preßnitz/Böhmen, 1710–1723 als Hornist Mitglied der Hofkapelle.

<sup>59</sup> Anton Joseph Hampel, geb. um 1694, gest. 1771, 1737–1771 als Hornist Mitglied der Hofkapelle; Johann Michael (jun.) Hampel, geb. 1732, gest. 1793 Dresden, 1769–1793 als Hornist Mitglied der Hofkapelle.

<sup>60</sup> Schindler, geb. in Preßnitz/Böhmen, 1723–1734 als Hornist Mitglied der Hofkapelle; Andreas Schindler, geb. in Preßnitz/Böhmen, 1723–1737 als Hornist Mitglied der Hofkapelle.

<sup>61</sup> Carl Haudeck, geb. 1721 in Dobrzhitz/Böhmen, gest. 1802 in Dresden, 1747–1802 als Hornist Mitglied der Hofkapelle; Carl Joseph Haudeck, gest. 1832, 1786–1827 als Hornist Mitglied der Hofkapelle.

<sup>62</sup> Johann Baptist Georg Neruda, geb. um 1707 in Rositz/Böhmen, gest. 1780 in Dresden, 1750–1772 als Violinist Mitglied der Hofkapelle; Ludwig Neruda, gest. 1792, 1764–1797 als Violinist Mitglied der Hofkapelle; Anton Friedrich Neruda, gest. 1797, 1773–1797 als Violinist Mitglied der Hofkapelle.

<sup>63</sup> Geb. 1829 in Groß-Nutschnitz bei Leitmeritz, gest. 1893, 1851–1890 als Flötist Mitglied der Hofkapelle.

<sup>64</sup> Geb. 1833 in Johnsdorf/Böhmen, gest. 1902, 1857–1897 als Bratscher Mitglied der Hofkapelle.

<sup>65</sup> Geb. 1836 in Nöhmisches-Leipa, gest. 1918, 1856–1897 als Violinist Mitglied der Hofkapelle.

<sup>66</sup> Heinrich Knauer, geb. 1879 in Reichenberg, gest. 1947 in Dresden, 1908–1945 als Pauker Mitglied der Hofkapelle; Bruno Knauer, geb. 1910 in Reichenberg, gest. 1977 in Dresden, 1933–1976 als Violinist Mitglied der Sächsischen Staatskapelle Dresden.

<sup>67</sup> Geb. 1941 in Graslitz/Böhmen, seit 1975 als Fagottist Mitglied der Sächsischen Staatskapelle Dresden.