

*Böhmische Komponisten und ihre Instrumentalwerke im Schrank II**

Die böhmischen Musiker am Dresdner Hof sind ein Thema mit langer Geschichte. Wesentliches dazu wurde bereits 1800 als Ergänzung aus fremder Feder zum ebenfalls anonym erschienenen Fortsetzungsartikel „Über den Zustand der Musik in Böhmen“ in der Leipziger *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* formuliert:

„Der unvergleichliche, nie wiederkommende Zustand der Musik in Dresden in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts trug sehr viel zur feinern musikalischen Kultur in Böhmen bey: denn es gehörte damals nicht nur zum Wohlstande, dass die besten böhmischen Künstler nach Dresden reiseteten, und eine Zeitlang dort verweilten, sondern ihr eigener Vortheil trieb sie dahin, indem die wirklich sich Auszeichnenden ansehnliche Belohnung erwartete.“¹

Zu einem dauerhaften Bindeglied zwischen Böhmen und Dresden wurde der Zustrom von böhmischen Musikern zur Dresdner Hofkapelle und von böhmischen Jungen zu den katholischen Kapellknaben.² Besonders in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts spielte die katholische

* Die Forschungsarbeit, deren Ergebnis auch diese Studie ist, erfolgte im Rahmen der institutionellen Unterstützung RVO: 68378076 und wurde auch durch das Projekt der GAČR GA16-17615S „Music Inventories of the Early Modern Period in the Czech Lands“ gefördert.

1 AmZ 2 (1799/1800), Sp. 540. Diese Bemerkung ist Teil des Nachtrags „Noch einige einzelne Bemerkungen von einem anderen Verfasser“, ebd., Sp. 540–542; der eigentliche Artikel befindet sich ebd., Sp. 488–494, 497–507, 513–523 und 537–540. – Zum Aspekt der ‚Belohnung‘ als Auswanderungsgrund für Musiker aus Böhmen s. Tomislav Volek, „Jan Dismas Zelenka – ein tschechischer Komponist in seiner Zeit“, in: *Zelenka-Studien II*, hrsg. von Günter Gattermann, Sankt Augustin 1997, S. 383–390, neu abgedruckt in: Tomislav Volek, *Mozart, die Italienische Oper des 18. Jahrhunderts und das musikalische Leben im Königreich Böhmen. Mit der Don-Juan-Studie von Vladimír Helfert*, hrsg. von Milada Jonášová und Matthias Johannes Pernerstorfer, Wien 2016 (Summa Summarum. 3). Im Folgenden werde ich bei Bezugnahme auf Voleks ältere Studien direkt auf diesen Sammelband verweisen.

2 Zdeňka Pilková widmete diesem Thema eine ganze Reihe von Studien; die zusammenfassende Arbeit unter dem Titel *Hudebníci z českých zemí v drážďanské dvorní kapele 1710–1845* [Musiker aus den böhmischen Ländern in der Dresdner Hofkapelle 1710–1845], Prag 1999, liegt jedoch lediglich maschinenschriftlich vor und wird in einem Exemplar unter der Signatur D 142 in der Musikologischen Bibliothek des Instituts für Kunstgeschichte der Akademie der Wissenschaften der Tschechischen Republik verwahrt. Eine deutsche Übersetzung davon ging zwecks Durchsicht und Finalisierung 1991 an Ortrun Landmann. Infolge des sich zeigenden viel größeren Ausmaßes der

Kirchenmusik eine wichtige Rolle in den musikalischen Beziehungen zwischen Prag und Dresden,³ während in der zweiten Hälfte zwischen beiden Städten wechselnde Operngesellschaften eine Brücke bildeten.⁴ Allerdings wird die Erforschung der wechselseitigen Beziehungen durch die generelle Ungleichheit der Quellsituation erschwert.

Der Bereich der Instrumentalmusik ist in dieser Hinsicht typisch: Während wir auf Dresdner Seite eine nahezu vollständige und in ihrer Art homogene Musiksammlung vorfinden, gibt es auf tschechischer Seite keine Entsprechung.⁵ Wir haben es mit verstreuten Quellen zu tun, deren Provenienz schwierig zu bestimmen ist; vor allem aber gibt es im Falle der Instrumentalmusik keine dem Schrank II vergleichbare Musiksammlung. Allenfalls die ältere Schicht der Lobkowitz-Sammlung bietet Vergleichsmaterial;⁶ andere Instrumentalmusik-Sammlungen sind entweder zu alt oder enthalten vorwiegend Musikalien, die erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts oder später entstanden sind (s. unten). Ein solches Missverhältnis erschwert die Erforschung der gegenseitigen Beziehungen auf der Ebene der musikalischen Quellen. Das Fehlen eines Herrscherhofes mit seiner Konservierungs- und Aufbewahrungsfunktion ist deutlich zu spüren: In Prag wurden Musikernachlässe damals lediglich von einzelnen kirchlichen Institutionen angekauft, und das nur gelegentlich (solche Ankäufe sind hauptsächlich für das Prager Domkapitel und die Kreuzherren mit dem roten Stern bezeugt). Nicht mehr genutzte Instrumentalmusik zu archivieren – wie im Falle von Schrank II –, kam offenbar niemandem in den Sinn.

Die für unser Thema relevanten Schrank-II-Manuskripte können wir in mehrere Gruppen einteilen.⁷ Die erste umfasst die Werke von mehr oder weniger bekannten, jedenfalls aber identi-

Thematik unterblieb eine Sonderpublikation. Die Arbeit von Zdenka Pilková fließt als spezieller Teil ein in eine orchestergeschichtliche Arbeit von O. Landmann über die Sächsische Staatskapelle (in Vorbereitung).

- 3 Ab 1710 kamen über die Jesuitenmission Kapellknaben und Musiker aus Böhmen nach Dresden; die Patres selbst beteiligten sich an der Verbreitung von Musikalien; eine zentrale Rolle beim Transfer des Repertoires in beiden Richtungen spielte ganz sicher Jan Dismas Zelenka. Eine systematische selbstständige Behandlung dieses komplexen Themas aber steht bisher aus. Siehe u. a. Wolfgang Horn, *Die Dresdner Hofkirchenmusik 1720–1745. Studien zu ihren Voraussetzungen und ihrem Repertoire*, Kassel 1987; Gerhard Poppe, „Dresdner Hofkirchenmusik von 1717 bis 1725 – über das Verhältnis von Repertoirebetrieb, Besetzung und musikalischer Faktur in einer Situation des Neuaufbaus“, in: *Mitteldeutschland im musikalischen Glanz seiner Residenzen. Sachsen, Böhmen und Schlesien als Musiklandschaften im 16. und 17. Jahrhundert*, hrsg. von Peter Wollny, Beeskow 2005, S. 301–342.
- 4 Marc Niubo, „The Italian Opera between Prague and Dresden in the Second Half of the Eighteenth Century“, in: *Musiker-Migration und Musik-Transfer zwischen Böhmen und Sachsen im 18. Jahrhundert*, hrsg. von Hans-Günter Ottenberg und Reiner Zimmermann, Dresden 2012, S. 58–73 (Online-Publikation Qucosa: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa-88258>), dort auch Angaben zu den grundlegenden Arbeiten von Ortrun Landmann auf diesem Gebiet.
- 5 Zum Problem der fehlenden Quellen der Instrumentalmusik böhmischer Herkunft s. Václav Kapsa, „Missing Music. The Baroque Concerto in Bohemia“, in: *Czech Music Quarterly* 3 (2009), S. 30–41.
- 6 Paul Nettel, „Musicalia der Fürstlich Lobkowitzschen Bibliothek in Raudnitz“, in: *Beiträge zur böhmischen und mährischen Musikgeschichte*, Brünn 1927, S. 60–70.
- 7 In dieser Studie berücksichtige ich auf Dresdner Seite ausschließlich die Schrank-II-Quellen. Eine Liste der böhmischen Komponisten des 18. Jahrhunderts, deren Instrumentalwerke in der SLUB Dresden überliefert sind, publizierte Hans-Günter Ottenberg, „Instrumentalwerke böhmischer Komponisten in der Dresdner Hofmusik des 18. Jahrhunderts – Repertoireschwerpunkte, Stilistik, Überlieferungswege, Aufführungspraxis“, in: *Musiker-Migration und Musik-Transfer zwischen Böhmen und Sachsen im 18. Jahrhundert*, hrsg. von Hans-Günter Ottenberg und Reiner Zimmermann, Dresden 2012 (Online-Publikation Qucosa: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa-88279>).

fizierbaren böhmischen Komponisten. Fünf von diesen Musikern waren zumindest zeitweise eng mit dem sächsisch-polnischen Hof verbunden: Es handelt sich selbstverständlich um Jan Dismas Zelenka (1679–1745), des Weiteren um das Mitglied der polnischen Kapelle Balthasar Villicus (auch Willicus, † 1731),⁸ um den Violinisten des Grafen Brühl František Jiránek (Franz Giraneck, 1698–1778),⁹ um das Mitglied der Hofkapelle Jan Jiří (Johann Georg) Neruda (ca. 1711–1776)¹⁰ und schließlich um František (Franz) Benda (1709–1786). Der zuletzt Genannte, der mehrfach in Dresden weilte, im Vergleich zu den anderen jedoch nur relativ kurz, führt uns zu einem weiteren möglichen Kategorisierungsaspekt. Franz Benda gehört zu den Autoren, deren Werke sich offenbar aufgrund eines Interesses des Konzertmeisters Johann Georg Pisendel im Schrank II befinden. Gleiches gilt für Joseph Brentner, Johann Georg Orschler und František Ignác Antonín Tůma. Die drei Letztgenannten gehören zur umfangreicheren Gruppe der Komponisten, die nicht in Dresden weilten (soweit wir wissen), sondern zum Zeitpunkt der Entstehung ihrer im Schrank II enthaltenen Werke an einem anderen deutschen beziehungsweise österreichischen Hof tätig waren – wie Gottfried Finger, Jan Antonín Gurecký und Tůma – oder in Böhmen wirkten – wie Brentner, Kozák (Cossaque), Orschler, Postel und Reichenauer.

Zweitens gibt es einige Autoren, deren Identität unklar ist, wobei auch die vorhandenen Dresdner Quellen an dieser Unklarheit nichts ändern. Zum Beispiel: Könnte Johann Frey jener „Ritter von Frey“ sein, der laut Dlabacž im Juni 1749 als Mitglied des Prager Jesuitenseminars Sankt Wenzel „aus der theoretischen und praktischen Tonkunst öffentlich geprüft“ wurde?¹¹ Wahrscheinlich nicht, denn zwei Sonaten und ein Konzert aus dem Schrank II, die unter jenem Namen überliefert sind, dürften eher zum Œuvre eines älteren Komponisten gehören.¹² Oder: Könnte die in einer jüngeren Handschrift der Sammlung überlieferte Sinfonia desjenigen Komponisten, der im Kopftitel der Violinstimme als „Sign. Pickel à Petersburg“ bezeichnet wird, das Werk des jungen Václav (Wenzel) Pichl (1741–1805) sein, der in den 60er Jahren ein Stellenangebot aus Petersburg erhielt? Das Problem ist nur, dass die Quelle vor dem 25. November 1755 entstanden sein muss, also zu Lebzeiten von Konzertmeister Johann Georg Pisendel, weil er es war, der den Komponistennamen auf der Violino-primo-Stimme vermerkt hat.¹³ Einen weiteren solchen Fall stellt ein Komponist namens Kubasch dar. Seine beiden Violinkonzerte bot Breitkopf 1762 im Katalog an; eines davon befand sich im Schrank II. Den Nachnamen des Autors vermerkte Pisendel in der Ecke

8 Zum Sterbedatum von Villicus s. Alina Žórawska-Witkowska, „The Saxon Court of the Kingdom of Poland“, in: *Music at German Courts, 1715–1769. Changing Artistic Priorities*, hrsg. von Samantha Owens, Barbara M. Reul und Janice B. Stockigt, Woodbridge 2011, S. 51–77, hier S. 61f. Seine gedruckte Ariensammlung *Lieblicher Ehren-Klang*, op. 3, Königgrätz 1723, widmete Villicus seiner „Patronin“ Maria Theresia Gräfin von Paar geb. Sternberg († 1761), die später zu den Förderern der italienischen Oper unter Antonio Denzio in Prag gehörte.

9 Václav Kapsa, „The Violin Concerto in D Major RV Anh. 8 and several other issues concerning František Jiránek (1698–1778)“, in: *Studi vivaldiani* 14 (2014), S. 15–43.

10 Zdeňka Pilková, „Jan Jiří (Johann Georg) Neruda (ca. 1711–1776)“, in: *Beiträge zur Musikgeschichte Ostmittel-, Ost- und Südosteuropas*, hrsg. von Hubert Unverricht, Sinzig 1999, S. 103–152.

11 Gottfried Johann Dlabacž, *Allgemeines historisches Künstlerlexikon*, Prag 1815, Bd. 1, Sp. 428. Vielleicht meint Dlabacž einen gewissen Johann Jakob Frey von Freyenfels, der 1728 in Neuhaus geboren wurde, vgl. Národní archiv (Nationalarchiv), genealogische Sammlung Dobřenský, Mappe 250.

12 Mus.2724-O-1, Mus.2724-Q-1,2.

13 Mus.2845-N-1, <https://opac.rism.info/search?id=212003056>.

der eigenhändig geschriebenen Solostimme.¹⁴ Dlabacž meinte, dass es sich hierbei wahrscheinlich um einen Angehörigen der Familie Kubeš aus Böhmisch Brod handele, wo der junge Dlabacž studierte. Offenbar ist dies aber nur eine Spekulation auf der Grundlage eines böhmisch klingenden Namens.¹⁵

Drittens – Kompositionen böhmischer Autoren können sich natürlich in der großen Gruppe der anonymen Werke verbergen: Während der RISM-Katalogisierungsarbeiten konnten Anonyma von Jan Dismas Zelenka, Gottfried Finger und Christian Gottlieb Postel identifiziert werden.¹⁶ Schließlich: Wenn wir uns nicht nur für das Schaffen von Komponisten böhmischer Herkunft interessieren, sondern auch für das Verhältnis des böhmischen Musikmilieus zur Dresdner Instrumentalmusiksammlung, dann dürfen uns nicht die Werke jener Komponisten entgehen, die in der betreffenden Zeit in Böhmen wirkten. Grundsätzlich in Frage kommen Kompositionen von Beyer, Fasch, Stölzel, Tassarini, Vivaldi und Tartini.¹⁷ Die Sichtung sowohl der zahlreichen Anonyma als auch der in Betracht zu ziehenden Werke der zuletzt genannten Komponisten übersteigt jedoch die Möglichkeiten und Ziele dieses Beitrags.

Verlagern wir noch etwas die Perspektive. Hinsichtlich der Zahl ihrer Werke im Schrank II sind drei böhmische Komponisten hervorzuheben: Franz Benda, Anton Reichenauer und Jan Dismas Zelenka (Grafik 1). Im Unterschied zu den anderen Autoren (mit der einzigen Ausnahme von Tůma) stehen in ihrem Falle mehrfach zwei Quellen desselben Werkes zur Verfügung, typischerweise Stimmen und Partitur, oft aber auch zwei Partituren. Außer der Anzahl ihrer Kompositionen beeindruckt, dass es sich um wichtige, ja um ‚lebendige‘ Quellenkomplexe handelt. Die auffallende Präsenz Bendas und Zelenkas im Schrank II ist im Lichte ihrer engen Freundschaft mit Pisendel (Benda)¹⁸ beziehungsweise ihrer Position am Dresdner Hof (Zelenka) leicht nachzuvollziehen. Beiden gilt ein intensives Forschungsinteresse, und es scheint, dass von den anderen im Schrank II vertretenen böhmischen Komponisten bisher ebenfalls vor allem jene Beachtung fanden, die in Dresden gewirkt haben. Deshalb werde ich mich im Folgenden eher auf die ‚Nicht-Dresdner‘ konzentrieren.

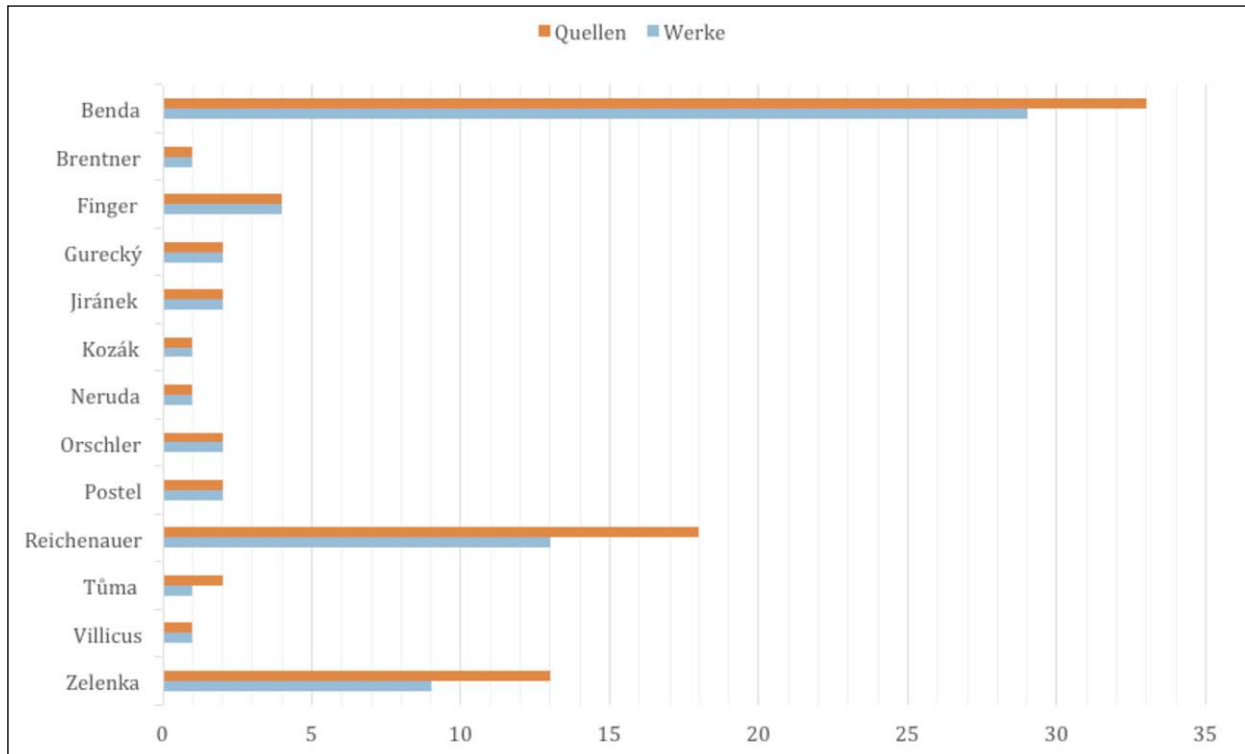
14 Mus.2521-O-1. Zu Manfred Fechners Identifizierung des Konzerts anhand der griechischen Umschrift s. Bemerkungen in <https://opac.rism.info/search?id=212003012>.

15 Dlabacž, *Künstlerlexikon* 1815 (wie Anm. 11), Bd. 2, Sp. 147. Dagegen bezeichnete Gerber die Oberlausitz als Kubaschs „Vaterland“; s. Ernst Ludwig Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler*, Leipzig 1813, Bd. 3, Sp. 137.

16 Vgl. *Identifizierungen* auf „Hofmusik Dresden“-Webseite: <http://hofmusik.slub-dresden.de/themen/schrank-zwei/identifizierungen>.

17 Konkret von Interesse ist beispielsweise die Handschrift von Tartinis Konzert A-Dur, Mus.2456-O-1,4, <https://opac.rism.info/search?id=212001481>, datiert auf das Jahr 1724, entstanden also zur Zeit seines Aufenthaltes in Böhmen. Paola Pozzi, *Studio sul repertorio strumentale italiano alla Corte di Dresda (1697-1756) con particolare attenzione al concerto*, Diss. Pavia 1995, S. 180, meint aber gemäß einer Hypothese von Manfred Fechner, dass die Handschrift aus Berlin stammt.

18 Vgl. Undine Wagner, „Böhmen – Polen – Sachsen – Preußen. Franz Benda und seine Beziehungen zu Mitgliedern der Dresdner Hofkapelle“, in: *Musiker-Migration und Musik-Transfer zwischen Böhmen und Sachsen im 18. Jahrhundert*, hrsg. von Hans-Günter Ottenberg und Reiner Zimmermann, Dresden 2012 (Online-Publikation Qucosa: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa-88299>).



Grafik 1: Anzahl der Werke und Quellen der böhmischen Komponisten im Schrank II.

* * *

Beginnen wir mit Anton (Antonín) Reichenauer (ca. 1694–1730),¹⁹ der mit 18 Quellen überraschend häufig im Schrank II vorkommt (Tabelle 1). Es handelt sich um Solo- und Doppelkonzerte, zwei Ouvertürensuiten und eine Triosonate. Als Soloinstrumente fungieren am häufigsten Oboe und Fagott, in einem Fall auch das Violoncello. Die Zuschreibung des Violinkonzerts G-Dur Rk Ap. 2 (Mus.2494-O-3) an Reichenauer stützt sich allein auf das von Carl Gottlob Uhle, dem mutmaßlichen Archivar der Sammlung, angefertigte Umschlageticket. Auf der Titelseite des Manuskriptes steht dagegen „C. A. Reich.“; zudem unterscheidet sich die Komposition stilistisch deutlich von den übrigen Konzerten Reichenauers. Man muss die Autorschaft demnach für fraglich halten. Im Falle der übrigen Quellen überwiegen die Abschriften der Dresdner Hauptkopisten Johann Gottfried Grundig und Johann Gottlieb Morgenstern, wobei die Herstellung, wie es scheint, insofern einem bestimmten System folgte, dass die Solo-Oboen- und -Fagottkonzerte (mit Ausnahme des Konzertes C-Dur Rk 12, Mus.2494-O-1) stets in Partiturform kopiert wurden, während die Kompositionen für größere oder kleinere Besetzung – also die Ouvertürensuiten, beide Doppelkonzerte, die Triosonate und das Violoncellokonzert à 4 – in Stimmen notiert wurden. Könnte man das so interpretieren, dass der Auftraggeber im Falle der großbesetzten Kompositionen mit einer unmittelbaren Nutzung rechnete, während die Solokonzerte für Blasinstrumente, Domäne des jeweiligen Solisten, quasi als Reserve vorgehalten wurden?

19 Zu dem ausschließlich von Dlabacž verwendeten Vornamen „Johann Anton“ s. Václav Kapsa, „Account books, names and music: Count Wenzel von Morzin’s Virtuossissima Orchestra“, in: *Early Music* 40 (2012), S. 605–620, hier S. 617 und Anm. 73.

Tabelle 1: Instrumentalwerke von Anton Reichenauer im Schrank II

= Partitur

x Stimmen

Rk Katalog der Instrumentalwerke von Reichenauer (Rk) in Kapsa, *Hudebníci hraběte Morzina* 2010 (wie Anm. 36), S. 177–192

* Ersteinspielung mit Collegium 1704 in Antonín Reichenauer, *Concertos*, Supraphon SU 4035-2, Prag 2010 (Music from eighteenth-century Prague)

Ersteinspielung mit Musica Florea in Antonín Reichenauer, *Concertos*, Supraphon SU 4056-2, Prag 2011 (Music from eighteenth-century Prague)

+ Ersteinspielung mit Collegium Marianum in *Rorate coeli* (wie Anm. 22)

Signaturen			= / x	Titel, Tonart, Katalog-Nr., (Soloinstrument)	Schreiber
Schrank II	Cx	Mus.			
22/1	810	2494-O-10,1	=	<i>Concerto</i> , g-Moll (fag), Rk 14*	Reichenauer ^b
		2494-O-10,2	=		Grundig (A1)
22/2	811	2494-O-7	=	<i>Concerto à 6</i> , F-Dur (ob + fag), Rk 16	Reichenauer ^b
		2494-O-7a	x		Grundig (A1)
22/3	812	2494-O-8	=	<i>Concerto</i> , B-Dur (ob), Rk 11 [#]	Grundig (A1)
22/4	813	2494-O-6	=	<i>Concerto</i> , F-Dur (ob), Rk 9 [#]	Morgenstern (D1)
22/5	814	2494-O-5,1	=	<i>Concerto</i> , F-Dur (fag), Rk 13	Reichenauer ^b
		2494-O-5,2	=		Grundig (A1)
22/6	815	2494-O-9	=	<i>Concerto à 6</i> , B-Dur (ob + fag), Rk 17*	Reichenauer ^b
		2494-O-9a	x		Grundig (A1)
22/7	816	2494-O-2	=	<i>Concerto</i> , G-Dur (ob), Rk 10*	Grundig (A1)
22/8	817	2494-O-1	x	<i>Concerto</i> , C-Dur (fag), Rk 12*	1 unbekannter Kopist Dresdner Papier
22/9	818	2494-O-4	x	<i>Concerto</i> , D-Dur (vlc), Rk 5	Grundig (A1)
22/10	819	2494-O-3	x	<i>Concerto</i> , G-Dur (vl), Rk Ap. 2* „C. A. Reich.“ – Autorschaft unsicher	mehrere unbekannte Kopisten
22/11	820	2494-O-11	x	<i>Ouverture</i> , B-Dur, Rk 3*	Morgenstern (D1)
22/12	821	2494-O-12	x	<i>Ouverture</i> , B-Dur, Rk 4 [#]	Grundig (A1)
22/13	822	2494-Q-1	=	<i>Concerto</i> [= Triosonate] ⁺ D-Dur, Rk 19	Reichenauer ^a (ca 1723)
		2494-Q-1a	x		Grundig (A1)

Zu fünf Kompositionen hat sich in Dresden außer der jeweiligen Abschrift auch die Ursprungspartitur erhalten, und jene fünf Partituren (D-Dl: Mus.2494-O-5,1, ...O-7, ...O-9, ...O-10,1 und ... Q-1) bilden eine Brücke zur musikalischen Überlieferung in Prag. Die Notenschrift stimmt überein mit der von zwei Kirchenkompositionen Reichenauers, die sich heute im Tschechischen Musikmuseum (CZ-Pnm) befinden. Eine der Prager Quellen – die Motette pro defunctis *Ihr arme Seelen* – wurde von Emilián Trola aus dem Nachlass des Regens chori von St. Nikolaus auf der Prager Kleinseite, Karel Bautzký, geboren, spartiert, als Autograf Reichenauers postuliert und später dem Nationalmuseum geschenkt.²⁰ Während des Krieges erschien diese Komposition in der Reihe *Das Erbe deutscher Musik*, und zwar einschließlich einer Reproduktion des Titelblatts, auf dem Emil Axman (1887–1949), der damalige Leiter der Musiksammlung des Nationalmuseums, vermerkt hatte, dass es sich um ein Autograf handle.²¹ Es gibt zwar kein weiteres Vergleichsdokument – etwa ein nachweislich von Reichenauers Hand stammendes Schriftstück –, das Trolas Vermutung bestätigt. Angesichts des Charakters der Schrift und der Tatsache, dass die besagten sieben Quellen unterschiedlichen Sammlungen angehören, kann es aber als sicher gelten, dass sie Originalmanuskripte sind.

Die zweite Prager Quelle ist die *Cantata de B. V. M. ad Montem Sanctum*, die aus dem Bestand der Jesuitenkirche St. Nikolaus auf der Prager Kleinseite stammt.²² Auf dem Manuskriptumschlag (Abb. 1) befindet sich unter anderem ein handschriftlicher Vermerk des Besitzers mit Jahresangabe („1723 | Chori



Abb. 1: Anton Reichenauer, *Cantata de B. V. M. ad Montem Sanctum*, Titelseite des Autografs, CZ-Pnm: XIV-B-205.

20 Zum Kontext der Überlieferung s. Václav Kapsa, „Die Musik in der St. Nikolauskirche auf der Prager Kleinseite in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts“, in: *Musicologica Brunensia* 49 (2014), S. 189–209, hier S. 200–202, <http://hdl.handle.net/11222.digilib/130212> (15.12.2018). Die Quelle ist in CZ-Pnm unter der Signatur XV-D-358 aufbewahrt. Vgl. auch Trolas Spartierung, CZ-Pnm: XXVII-E-93.

21 *Prager deutsche Meister der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts: Chorwerke*, hrsg. von Theodor Veidl, Reichenberg 1943, S. X (EdM II/4).

22 CZ-Pnm: XIV-B-205. Die Komposition wurde eingespielt auf der CD *Rorate coeli. Advent and Christmas in Baroque Prague* (Music from eighteenth-century Prague), Supraphon SU 4002-2, Prag 2009. Kapsa, *Musik in der St. Nikolauskirche* 2014 (wie Anm. 20).



Abb. 2a–c: Schriftvergleich – Reichenauer^b: *Cantata de B. V. M. ad Montem Sanctum*, CZ-Pnm: XIV-B-205 (a, b), Triosonate D-Dur, Rk 19, D-Dl: Mus.2494-Q-1 (c).

Soc[ieta]ti Jesu Micro-Pragae ad S. Nicolaum“). Der Terminus ante quem für die Entstehung der Quelle, 1723, ist auch für die Dresdner Manuskripte von Bedeutung. Über ein entsprechendes Schriftbild verfügt die Partitur von Reichenauers Triosonate D-Dur, Rk 19 (Abb. 2a–c). Der Ursprung jener Partitur ist also ebenfalls auf etwa 1723 zu datieren, und das umso zwingender, als die anderen vier Dresdner Partiturotografen gewisse Abweichungen aufweisen, so die Partitur des Konzertes B-Dur für Oboe und Fagott, Rk 17, bei den Violin- und C-Schlüsseln sowie der Taktbezeichnung. Die verbleibenden Autografen stehen hinsichtlich ihres Schriftbildes (u.a.

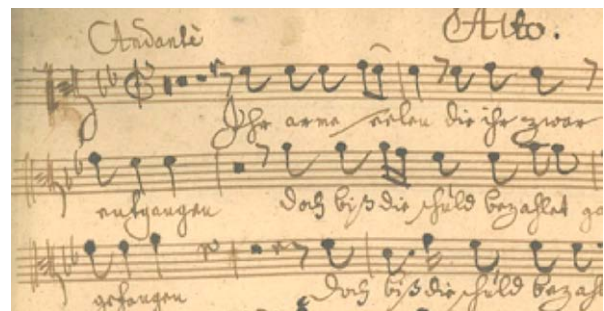
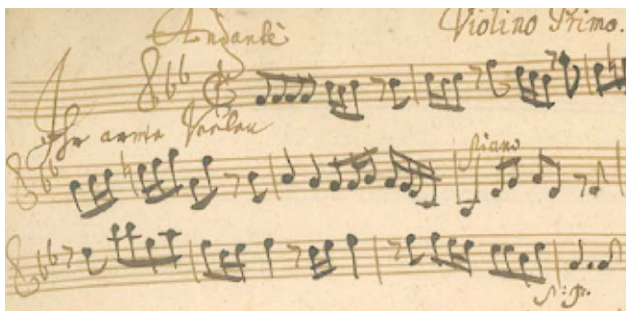


Abb. 3a–c: Schriftvergleich – Reichenauer^b: *Motetto pro defunctis Ihr arme Seelen*, CZ-Pnm: XV-D-358 (a, b), *Concerto à 6* F-Dur, Rk 16, D-Dl: Mus.2494-O-7 (c).

Form des C-Schlüssels) der erwähnten Prager Motette nahe (Abb. 3a–c). Diese Partituren könnten späteren Datums sein, müssen jedoch bis 1730 entstanden sein, da Reichenauer zu Beginn jenes Jahres verstarb.²³ Diese Zeitgrenze ist auch für die von Dresdner Kopisten besorgten Abschriften relevant. Weil es unwahrscheinlich ist, dass Reichenauers Kompositionen erst nach seinem Tod nach Dresden gelangten oder dass die Dresdner Abschriften Jahre nach dem Erwerb der Vorlagen angefertigt wurden, dürfte zumindest Grundigs Stimmenabschrift von Reichenauers Triosonate zu seinen frühesten Kopierarbeiten gehören. Im Übrigen weisen alle von Grundig und Morgenstern hergestellten Abschriften von Reichenauer-Werken Merkmale der ersten, ältesten Phase ihrer Notenschrift auf.²⁴

Damit kommen wir zur Frage: Wie sind Reichenauers Kompositionen nach Dresden gelangt? Sind sie etwa ein Beleg für die Anwesenheit des Komponisten in der Elbestadt? Oder wurden seine Partituren nach Dresden geschickt oder verliehen? War dafür der Komponist oder ein Musiker in Dresden oder vielleicht Reichenauers Arbeitgeber Graf Wenzel Morzin (1675–1737) verantwortlich, über dessen Anteil am Austausch und an der Zirkulation von Musikalien wir hauptsächlich aus der Vivaldi-Forschung informiert sind?²⁵ Die Dresdner Quellen allein geben auf diese Fragen keine Antwort. Das Papier von Reichenauers Autografen lässt sich eindeutig weder mit Prag noch mit Dresden in Verbindung bringen, und Spuren für einen Aufenthalt Reichenauers in Dresden konnten nicht entdeckt werden – anders als im Falle Prags, wo seine Anwesenheit (wenn auch mit deutlichen Lücken) für die gesamten zwanziger Jahre belegt werden kann. Die Gestalt der Kompositionen selbst lässt beide Möglichkeiten offen: Die Polonaise zum Abschluss einer der Overtüren (Notenbsp. 1) ist vielleicht ein Indiz dafür, dass das Werk für den sächsisch-polnischen Hof



Notenbeispiel 1: A. Reichenauer, *Ouverture* B-Dur, Rk 3, 6. Satz, D-Dl: Mus.2494-O-11.

23 Das in der älteren Literatur angegebene Sterbedatum 1750 ist falsch.

24 Siehe Ortrun Landmann, *Über das Musikerbe der Sächsischen Staatskapelle. Drei Studien zur Geschichte der Dresdner Hofkapelle und Hofoper anhand ihrer Quellenüberlieferung in der SLUB Dresden*, 2010, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa-38515>, und dort angegebene weitere Literatur.

25 Vor allem durch die Tagebücher von Prinz Ulrich von Meiningen; vgl. zuletzt Jóhannes Ágústsson, „La perfetta cognitione: Francis Stephen of Lorraine, Patron of Vivaldi“, in: *Studi vivaldiani* 15 (2015), S. 119–182, hier S. 122f.

Notenbeispiel 2: A. Reichenauer, *Ouverture* B-Dur, Rk 3, 4. Satz.

gedacht war; die häufig vorkommende sparsame Besetzung mit einer Oboe und einem Fagott – nicht nur in beiden Doppelkonzerten, sondern auch in Ouvertüren (Notenbsp. 2) – verweist demgegenüber auf die morzinische Aufführungspraxis.²⁶ So oder so, Morzins Ensemble stand nicht nur dank Reichenauer, sondern auch in anderer Hinsicht mit dem Dresdner Hof in Beziehung.

Graf Wenzel Morzin selbst ist als einer der Förderer – und Arbeitgeber – von Vivaldi in Mitteleuropa bekannt,²⁷ deshalb wären engere Kontakte zu einem so bedeutenden Ort der Vivaldi-Pflege, wie Dresden es in den zwanziger Jahren war, überhaupt nicht verwunderlich. Ein direkter Kontakt Morzins zum Dresdner Hof konnte bisher jedoch nicht nachgewiesen werden. Von den etlichen Zahlungen nach Dresden, die Morzin vor allem in der ersten Hälfte und gegen Mitte der zwanziger Jahre leistete, wissen wir leider nicht, ob sie etwas mit Musik zu tun hatten, und in der Regel ist noch nicht einmal der Empfänger des Geldes genannt. Zu den Ausnahmen gehören ein gewisser „Doctor Christian Zahn“ (1717 150 Gulden, 1721 200 Gulden)²⁸ und später mehrmals ein „Leutnant Schwan“ (1722 u. a. 150, 200, 150, 150 Gulden, 1723 u. a. 75, 100, 150, 100, 100, 300, 200 Gulden), der auf einem von Morzins Hofmeister Ambrosius Hantke beschriebenen Zettel vom 22. Juli 1722 als „Ihro Hofgräfl. Gnade [...] Herr Johann Friedrich Schwan“ bezeichnet ist.²⁹ Handelte es sich um den Offizier der kurhannoverischen Armee Hans Friedrich von Schw(a)an (1680–1730) oder um einen anderen Angehörigen jenes Adelsgeschlechts? Einige der genannten Ausgaben fielen mit Zahlungen des Grafen Morzin an Vivaldi zusammen, was jedoch keinen inhaltlichen Zusammenhang impliziert (Abb. 4). Seit Mai 1724 registrierte Morzin seine persönlichen Ausgaben in einem

26 Zur Besetzung der Graf Morzinischen *musique* s. Kapsa, *Account books* 2012 (wie Anm. 19), S. 605–620, hier S. 614.

27 Michael Talbot, „Wenzel von Morzin as a patron of Antonio Vivaldi“, in: *Johann Friedrich Fasch und der italienische Stil*, Dessau 2003, S. 67–76; Kapsa, *Account books* 2012 (wie Anm. 19); Tomislav Volek, „Antonio Vivaldi und der böhmische Adel“, in: Volek, *Mozart* 2016 (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 817–834.

28 CZ-ZA, Familienarchiv Czernin-Morzin, Beilagen zur Cassa-Rechnung zu St. Georgii 1717, Inv.-Nr. 1006, Kart. 53, f. 191, und Beilagen zur Cassa-Rechnung zu Weihnachten 1721, Inv.-Nr. 1010, Kart. 55. (Die Beilage mit dem Namen Zahn ist zurzeit nicht auffindbar. Wahrscheinlich blieb sie im Gegensatz zu der in den Bestand Familienarchiv Czernin-Morzin überführten Cassa-Rechnung im Bestand Großgrundbesitz Vrchlábí, wo der Verfasser der vorliegenden Studie sie eingesehen hatte. Gegenwärtig ist dieser Bestand nicht zugänglich; s. auch Anm. 31).

29 CZ-ZA, Familienarchiv Czernin-Morzin, Cassa-Rechnungen und dazugehörige Beilagen aus den Jahren 1722 und 1723, Inv.-Nr. 1011–12, Kart. 56.

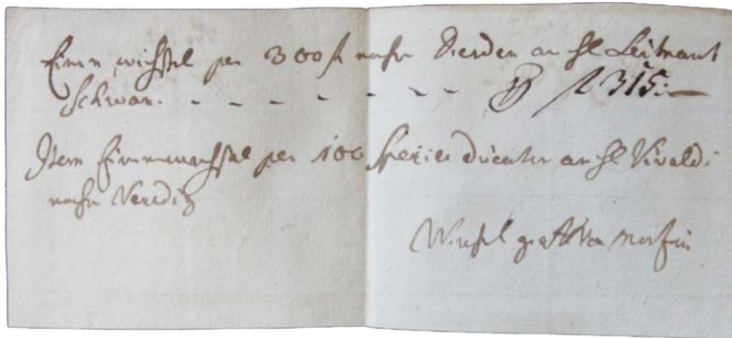


Abb. 4: Von Graf Wenzel Morzin am 26. Mai 1723 geschriebene Rechnungsbeilage zu Zahlungen an „Leutnant Schwan“ und Antonio Vivaldi, CZ-ZA, Familienarchiv Czernin-Morzin, Cassa-Rechnung zu St. Georgii 1723 und dazugehörige Beilage Nr. 60, Inv.-Nr. 1012, Kart. 56. Zur Zahlung an Vivaldi siehe Kapsa, *Account books* 2012 (wie Anm. 19), S. 610.

eigenen Rechnungsbuch. Der einzige dort eingetragene Name, auf den sich eine Zahlung „nach Dresden“ bezieht, gehört einem nicht näher spezifizierten „Herr[n] Reichel“, der im Jahre 1725 eine außerordentlich kleine Summe erhielt (Tabelle 2).³⁰ Die Anwesenheit der Musiker Morzins – beziehungsweise ihrer Werke – in Dresden deutet dennoch auf vielschichtige Kontakte zwischen Dresden und Prag hin.

Tabelle 2: Zahlungen des Grafen Wenzel Morzin nach Dresden im Rechnungsbuch 1724–1729

Folio	Jahr/Monat	Eintrag	fl x
2r	1724/05	den 30. dito nacher Dresden geschickt	200
2v	1724/07	Einen wechsl nacher Dresden geschickt per	105
2v	1724/07	Item nach Dresden geschickt	12
3v	1724/09	Einen wechsl nacher Dresden geschickt per	157 30
6r	1725/02	dem h Reichel nacher Dresden geschickt	4
8r	1725/06	Nacher Dresden geschickt	200
9v	1725/09	Einen wechsl nacher Dresden per	200
10r	1725/10	Wechsel nacher Dresden übermacht sambt l'aggio	158
10v	1725/11	Einen wechsl nacher Dresden übermacht sambt l'aggio	105
11r	1725/12	Nacher Dresden geschickt	210
12r	1726/02	einen wechsl nacher Dresden per	209
12v	1726/03	einen wechsl nacher Dresden per	104 30
13r	1726/04	einen wechsl nacher Dresden	104 30
13v	1726/05	einen wechsl nacher Dresden sambt l'aggio	106 45
14r	1726/06	einen wechsl nacher Dresden	104
15r	1726/08	nacher Dresden einen wechsl	104 30
15v	1726/09	einen wechsl nacher Dresden sambt l'aggio	104 30
16r	1726/10	einen wechsl nacher Dresden	104 30
16v	1726/11	einen wechsl nacher Dresden	104 30
17v	1727/02	nacher Dresden einen wechsl	209

30 Das persönliche Rechnungsbuch des Grafen Wenzel Morzins aus den Jahren 1724 bis 1729 ist seit der 2011/12 erfolgten Neubearbeitung und Reinventarisierung des Familienarchivs Czernin-Morzin in CZ-ZA unter der Inventar-Nummer 1028 im Karton 69 aufbewahrt.

Der Beginn dieser musikalischen Kontakte kann vorerst auf 1720 datiert werden. Ende jenes Jahres wurde von der morzinischen Hauptkasse eine Zahlung an „Herrn Schulz von Dresden, wegen Lehrling des Paul Wantschura“ registriert.³¹ Empfänger war sehr wahrscheinlich Heinrich Schulze (Schultze, Schulz), „Premier Musicus“ und später „Director“ der so genannten „Kleinen Pohnischen Capelle“ – zwei unter dem Namen Schulz überlieferte Violinkonzerte aus dem Schrank II könnten Werke dieses Musikers sein.³² In seiner in Prag datierten Abrechnung (Abb. 5a, b und Tabelle 3) teilt Schulze dem Grafen sämtliche Ausgaben für den knapp einjährigen Aufenthalt und die Ausbildung des jungen Vančura mit: neben 300 Gulden für „Information, Kost,

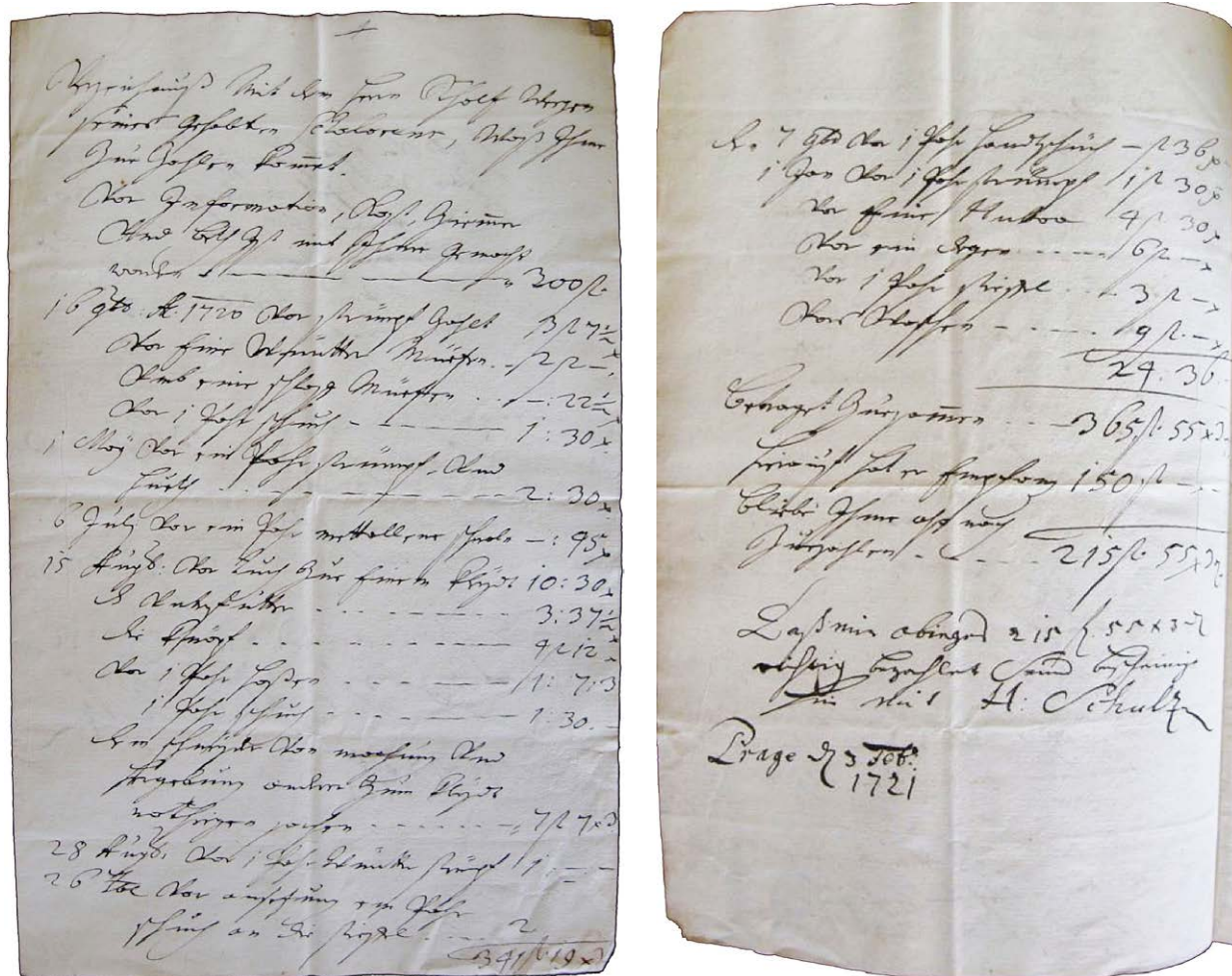


Abb. 5: H. Schulzes Abrechnung der Kosten für seinen Schüler Pavel Vančura, CZ-ZA, Beilage Nr. 25 zur Cassa-Rechnung zu Weihnachten 1720.

31 CZ-ZA, Familienarchiv Czernin-Morzin, Cassa-Rechnung zu Weihnachten 1720, Inv.-Nr. 1009, Kart. 55. Wahrscheinlich blieb die zugehörige Beilage (Abrechnung), die weiter unten behandelt werden soll (Abb. 5), im Gegensatz zu der in den Bestand Familienarchiv Czernin-Morzin überführten Cassa-Rechnung zu Weihnachten 1720 im Bestand Großgrundbesitz Vrchlábí, der zurzeit aus Gründen der Reinventarisierung unzugänglich ist.

32 Zu Heinrich Schulze s. Žorawska-Witkowska, *The Saxon Court* 2011 (wie Anm. 8), passim. Eine andere Möglichkeit der Zuordnung beider Dresdner Violinkonzerte wurde von Klaus Hofmann angedeutet: „Auf der Suche nach dem Komponisten J. C. Schultze alias Monsieur J. C. Schultz“, in: *Tibia* 41 (2016), Nr. 1, S. 21–31.

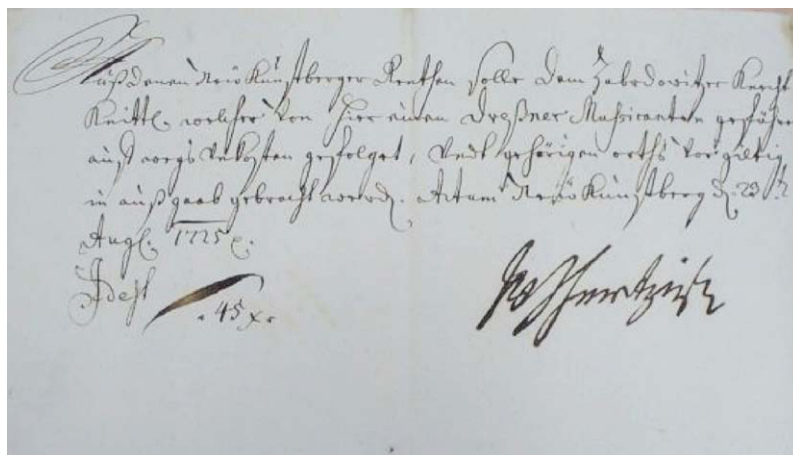
Tabelle 3: H. Schulzes Abrechnung

Verzeichnüß mit dem Herrn Scholz weegen seines gehabtten Scholarene, waß ihme zur zahlen kommet.	
Vor Information, Kost, Ziemmer und Beth ist uns Ihme gemacht worden	300 fl
16 [Novem]br[i] A[nno] 1720 vor Strümpf zahlt	3 fl 7½ x
vor eine Wüntter Mützn	2 fl. –
umb eine schlaf Mützn	– : 22½ x
vor 1 Pahr Schuh	1 : 30 x
1 Maij vor eine Pahr strümpf und Hueth	2 : 30 x
6 Julij vor ein Pahr mettallenne sporn	– : 45 x
15 Aug[usti] vor tuch zur einen Kleÿdt	10 : 30 x
d[as] Unterfutter	3 : 37½ x
die Knöpf	4 fl 12 x
vor 1 Pahr Hosen	1 : 7 : 3
1 Pahr Schuch	1 : 30
dem schneyder von machung und Hergebung anderen zum Kleydt nothiegen sachen	7 fl 7 x 3
28 Aug[usti] vor 1 Pahr Wünter Strümpf	1 : – : –
26 [Septem]br[is] vor ansetzung ein Pahr Schuch an die Stiefel	2
	341 fl 19 x 3
[S. 2]	
den 7 [Novem]b[ris] vor 1 Pahr Handtschuch	– fl 36 x
1 Jan[uari] vor 1 Pahr strümpf	1 fl 30 x
vor eine Huboa	4 fl 30 x
vor ein degen	6 fl – x
vor 1 Pahr Stiefel	3 fl – x
vors Wapfen	9 fl. – x
	24 : 36
Betraget zuesam[m]en	365 fl 55 x 3 pf
Hierauf hat er Empfangen	150 fl – x – pf
Bleibe Ihme also noch zuezahlen	215 fl 55 x 3 pf
Das mir obiges 215 fl 55 x 3 pf richtig bezahlet seiend bescheinige hier mit H: Schulzen	
Pragae d[en] 3 Feb[ruari] 1721	

Zimmer und Beth“ auch zahlreiche Einzelposten – vom Wintersocken- und Mützenkauf bis zum Erwerb einer Oboe. Der genannte Vančura ist später tatsächlich als Oboist der Morzin-Kapelle nachgewiesen.³³ Jedoch fuhren nicht nur die morzinischen Musiker nach Dresden, sondern auch Dresdner nach Böhmen. Das belegt die auf Gut Morzin in Neu Kunstberg (Nový Kuncberk, Křinec) am 23. August 1725 signierte Anweisung des morzinischen Forstmeisters Wenzel Schmetz,

33 Noch im Jahre 1736 waren die beiden morzinischen Musiker Anton Möser und Lorenz Seyche Zeugen der Taufe eines Sohnes von Paul Vančura, s. CZ-Pam, MIK N8, f. 46 r, <http://katalog.ahmp.cz/pragapublica/permalink?xid=D2DEC287F20C4B359F0665C21BEB732D&scan=94#scan94>.

„dem Knecht Knittl welcher von hier einen dresdner Mussicanten geführt“ aus der Rentkasse die Reisekosten zu erstatten (Abb. 6).³⁴



Aus denen Neu Kunstberger Renthen solle dem Zabrdowitzer Knecht Knittl welcher von hier einen dresdner Mussicanten geführt aufs wegs Unkosten gefolget, undt gehörigen orths vor giltig in ausgaab gebracht werden. Actum Neu Kunstberg den 23^{ten} Aug[ust] 1725.
Id est -45x.

W. Schmetzius

Abb. 6: Dresdner Musikant in Neu Kunstberg (Nový Kuncberk/Křinec) im Sommer 1725, CZ-Psoa, Großgrundbesitz Křinec, Inv.-Nr. 1141, Kart. 348, f. 117.

Gemeinsam mit Reichenauer war während der gesamten zwanziger Jahre Christian Gottlieb Postel (ca. 1697–1730) bei Morzin als Musiker angestellt, und zwar de facto auch in der Funktion eines zweiten Hauskomponisten. Die erste Erwähnung Postels stammt aus dem Jahr 1721, als er als Violinist gemeinsam mit weiteren „frembten Herrn Mussicanten“ aus nicht näher bestimmtem Anlass beim Grafen Franz Joseph Czernin aushalf.³⁵ Als Morzins Angestellter ist er durch das persönliche Rechnungsbuch des Grafen in den Jahren 1724 bis 1729 belegt; neben der Besoldung erhielt er auch regelmäßig Honorare „für Composition“.³⁶ 1728 ist „Amadeus Postel“ als Zeuge bei der Taufe der Tochter des Morzin-Fagottisten Möser (zu diesem s. unten) vermerkt. 1730 heiratet er auf der Prager Kleinseite, wobei in den Matrikelangaben zu seiner Eheschließung Breslau als sein Geburtsort angegeben ist.³⁷ Er stirbt jedoch bereits nach fünf Monaten im Alter von lediglich 33 Jahren.³⁸ Für die beiden Oboenkonzerte Postels im Schrank II gilt das Gleiche wie bei Reiche-

34 CZ-Psoa, Großgrundbesitz Křinec, Inv.-Nr. 1141, Kart. 348, f. 117.

35 Der Oboist des Grafen Czernin Johann Friedrich Titz kassierte damals eine Entlohnung für „H[errn] Fridrich Fagottisten, Vor der Laschantzkischen oboisten, H[errn] Midlarž Walthornist, H[errn] Saltzman Violoncelisten, Vor einen Wienerischen Geiger, Herrn Seigert Geiger [= Vavřinec (Lorenz) Seyche, ein Violinist des Grafen Morzin], Herrn Postel Geiger undt einen thunischen oboisten“. CZ-TRE, Zweigstelle Jindřichův Hradec (Neuhaus), Familienarchiv Czernin, vorläufiger Standort Kart. 362, f. 345.

36 Zum Rechnungsbuch s. Anm. 30. Die Angaben wurden tabellarisch präsentiert in Václav Kapsa, *Hudebníci hraběte Morzina* [Die Musiker des Grafen Morzin], Prag 2010, S. 89.

37 CZ-Pam, MIK O6 N8a, f. 86r,

<http://katalog.ahmp.cz/pragapublica/permalink?xid=46D8F3DICC3E4A7C883D7E43CC40EAA5&scan=174#scan174>.

In Schlesien wirkten später mehrere Musiker seines Namens, vor allem in Liegnitz und Umgebung. Deren Verhältnis zu Christian Gottlieb Postel konnte bisher jedoch nicht geklärt werden, vgl. *Schlesisches Musiklexikon*, hrsg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht, Augsburg 2001, S. 102, 207, 482, 580.

38 CZ-Pam, MIK Z3, f. 179,

<http://katalog.ahmp.cz/pragapublica/permalink?xid=CCE9248AA1FE44DC8AA4B6ABEC95B0EA&scan=181#scan181>.

Vgl. Dlabáč, *Künstlerlexikon* 1815 (wie Anm. 11), Bd. 2, Sp. 493.

nauer – auch sie haben sich nur als von Grundig beziehungsweise Morgenstern angefertigte Partiturabschriften erhalten, die offenbar ebenfalls vor 1730 entstanden sind.³⁹ Die anonyme Triosonate wurde anhand einer von Nikolaus Delius ermittelten Konkordanz im Breitkopf-Katalog von 1766 als Komposition Postels identifiziert.⁴⁰

„Nach Dresden zur Churfürstlichen Kapelle“ soll Dlabacžs Lexikon zufolge auch Johann Kaspar (Jan Kašpar) Potz, „einer der stärksten Violonzellisten in Böhmen“, berufen worden sein.⁴¹ Dieser Musiker ist durch Rechnungsbuch und Matrikeleintragungen von 1728 bis 1733 bei Morzin in Prag belegt.⁴² Bisher ist es aber nicht gelungen, in Dresden eine Spur von ihm zu finden. Nach dem Tode von Graf Morzin im September 1737 fanden mindestens zwei weitere Mitglieder seiner aufgelösten Kapelle in Dresden Verwendung, und zwar der Fagottist Anton Möser (1693–1742)⁴³ und der Violinist František Jiránek. Noch kurz zuvor, Anfang Juni 1737, wartete die „Morzinische Musique“ dem sächsischen Hof zweimal mit „virtuöser Taffel Music“ auf – dies geschah anlässlich von dessen Prager Zwischenstopp auf dem Rückweg aus dem südböhmischen Neuhaus.⁴⁴ Wohl bei dieser Gelegenheit wurden Kontakte geknüpft oder erneuert, dank derer Möser eine Stelle als Fagottist der Hofkapelle erhielt und Jiránek zum bestbezahlten Mitglied der Kapelle des Grafen Brühl avancierte. Als Komponist ist Jiránek wegen zweier zum Schrank-II-Bestand zählender Werke für diesen Beitrag relevant. Sein Violinkonzert d-Moll (Jk 7)⁴⁵ steht nicht so stark unter dem Einfluss Vivaldis wie einige seiner anderen Konzerte, was auf eine spätere Entstehung der Komposition hindeuten könnte.⁴⁶ Die Sinfonia C-Dur (Jk 1) wurde zweifellos von der Hofkapelle gespielt, da deren Aufführungsmaterial eine nachträglich eingefügte Überleitung zum Finalsatz enthält und die Stimmen der zweiten und dritten Oboe teilweise von Pisendel geschrieben sind.⁴⁷ Beide Abschriften zeigen Merkmale, die für die spätere Notenschrift der Hofkopisten Grundig und Morgenstern charakteristisch sind; sie entstanden also nach den Reichenauer- und Postel-Manuskripten. Angesichts von Jiráneks langem Dresden-Aufenthalt liegt die Frage nahe, wieso der Schrank II nicht mehr Kompositionen von ihm enthielt. Sie gilt

39 Mus.2789-O-1 und ...2, Mus.2-Q-1,5. Erstaufnahme von Triosonate mit Collegium Marianum auf der CD *Musici da camera* (Music from eighteenth-century Prague), Supraphon SU 4112-2, Prag 2012.

40 Nach Bemerkungen in <https://opac.rism.info/search?id=212001909>. Auch im Falle einer „Ouvertur“, die einem gewissen „Boste“ zugeschrieben ist, handelt es sich vielleicht um ein Werk von Christian Gottlieb Postel: Mus.2688-N-1, <https://opac.rism.info/search?id=212002974>. Vgl. Jóhannes Ágústsson, „Joseph Johann Adam of Liechtenstein, Patron of Vivaldi“, in: *Studi vivaldiani* 17 (2017), S. 3–78, hier S. 20.

41 Dlabacž, *Künstlerlexikon* 1815 (wie Anm. 11), Bd. 2, Sp. 494; die gleiche Information schon in Dlabacžs „Versuch eines Verzeichnisses der vorzüglichern Tonkünstler in oder aus Böhmen“, in: *Materialien zur alten und neuen Statistik von Böhmen*, hrsg. von Josef Anton von Riegger, Leipzig u. a. 1794, Heft 12, S. 225–298, hier S. 272.

42 Kapsa, *Hudebníci hraběte Morzina* 2010 (wie Anm. 36), S. 70–72.

43 Zu Möser s. Kapsa, *Account Books* 2012 (wie Anm. 19), S. 615.

44 Siehe auch *Reise S. Königl. Maj. in Pohlen und Churfürstl. Durchl. z. Sachsen [...] von Dresden nach Neuhaus [...] Mens May et Juny 1737*, Hauptstaatsarchiv Dresden, Oberhofmarschallamt I, 50, f. 347r; für diesen Hinweis möchte ich mich bei Herrn Gerhard Poppe herzlich bedanken. In Prag wurde das Ereignis im *Extractus Historiarum Joannis Christophori Andrea Vogt*, The Strahov Library, DJ.II.10, f. 142v, aufgezeichnet.

45 Katalog der Werke von Jiránek (Jk) in Kapsa, *Hudebníci hraběte Morzina* 2010 (wie Anm. 36), S. 195–216.

46 Mus.4076-O-1, <https://opac.rism.info/search?id=210042562>. Ersteinspielung mit Marina Katarzhnova und Collegium Marianum in František Jiránek, *Concertos & sinfonias*, Supraphon SU 4039-2, Prag 2010 (Music from eighteenth-century Prague).

47 Mus.4076-N-1, <https://opac.rism.info/search?id=210042561>.

auch für Brühls Kapellmeister Gottlob Harrer, der im Schrank II mit einer einzigen Sinfonia vertreten ist.⁴⁸

* * *

Verlassen wir nun die Musiker Morzins und betrachten als nächste im Schrank II repräsentierte und Böhmen betreffende Komponistengruppe die Kapellmeister im Dienst des böhmischen Adels. Der erste von ihnen ist Wenzel Kozák (Cosak, Kosaque, Cossaque), ein bis vor Kurzem völlig unbekannter Musiker, über den als erster Tomislav Volek geschrieben hat.⁴⁹ Kozák ist seit 1718 als „director musices“ und „Cammerdiener“ des jungen Grafen Franz Joseph Czernin belegt.⁵⁰ Aus den Rechnungen ist zu ersehen, dass er noch zu Beginn der zwanziger Jahre gelegentlich die gräfliche Musik leitete, obwohl er als Kapellmeister bereits von anderen Musikern ersetzt wurde. Es ist nichts Näheres über ihn bekannt, doch war er zweifellos ein fähiger Violinist, und es ist dokumentiert, dass er auch komponierte, da ihm von Czernins Hofmeister im März 1721 auf Anweisung des Grafen zwölf Dukaten (!) „vor ein S[eine]r Excell[enz] dedi- cirte musicalische partie“ ausgezahlt worden waren.⁵¹ Erst kürzlich wies Jóhannes Ágústsson⁵² darauf hin, dass das Violinkonzert c-Moll mit der Bezeichnung „Cossaque“ als Werk Wenzel Kozáks angesehen werden kann.⁵³ Der Schreiber des Manuskripts ist unbekannt, wahrscheinlich handelt es sich jedoch nicht um ein Autograf: Zwar fehlt von Kozáks Notenschrift jeder Beleg, aber seine Schreibschrift ist durch eine erhaltene Quittung dokumentiert, und Übereinstimmungen mit der Dresdner Quelle gibt es darin offensichtlich nicht (Abb. 7). Ähnlich wie Reichenauer komponierte auch Kozák im modischen Stil ‚alla Vivaldi‘. Er scheint jedoch ein Gelegenheitskomponist gewesen zu sein, zumal das betreffende Konzert seine einzige bekannte Komposition ist.

Eine bemerkenswerte Karriere, die sich maßgeblich in Böhmen entwickelte, erlebte Johann Georg Orschler (ca. 1698–1777; auch Orsler). Laut Walther stammte er aus dem schlesischen Breslau, war Schüler des dortigen Organisten Michael Kirsten und wurde dann vom Grafen Johann Ludwig von Zierotin nach Wien geschickt, wo er unter anderem bei Johann Joseph Fux studieren sollte.⁵⁴ Für Dezember 1726 ist seine Anwesenheit in Prag belegt: In der Kleinseitner St.-Nikolaus- (oder St.-Wenzel-) Kirche wurde am 8. Dezember sein Sohn getauft. Pate war der Sekretär des Grafen Waldstein, einer der Zeugen der bereits erwähnte Anton Möser, Fagottist des Gra-

48 Vgl. Ulrike Kollmar, *Gottlob Harrer (1703–1755), Kapellmeister des Grafen Heinrich von Brühl am sächsisch-polnischen Hof und Thomaskantor in Leipzig. Mit einem Werkverzeichnis und einem Katalog der Notenbibliothek Harrers*, Beeskow 2006 (Schriften zur mitteldeutschen Musikgeschichte. 12).

49 Siehe Volek, *Mozart 2016* (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 696 und 795.

50 CZ-TRE, Familienarchiv Czernin, Haushaltrechnungen aus dem Jahre 1718, vorläufiger Standort Kart. 362, f. 221r, und ebd., Bestand Černínská hlavní pokladna [Hauptkasse Czernin], Kart. 23, f. 212 r.

51 CZ-TRE, Familienarchiv Czernin, Monatsrechnung März 1721, vorläufiger Standort Kart. 362, f. 372 r.

52 Ágústsson, *La perfetta cognitione* 2015 (wie Anm. 25), S. 123.

53 Mus.2706-O-1, <https://opac.rism.info/search?id=212001670>.

54 Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon, oder, Musicalische Bibliothec*, Leipzig 1732, S. 454. Siehe auch Christian Fastl, Art. „Orsler (Orschler, Orßler, Orschel), Familie?“, in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_O/Orschler_Familie.xml (15.12.2018).

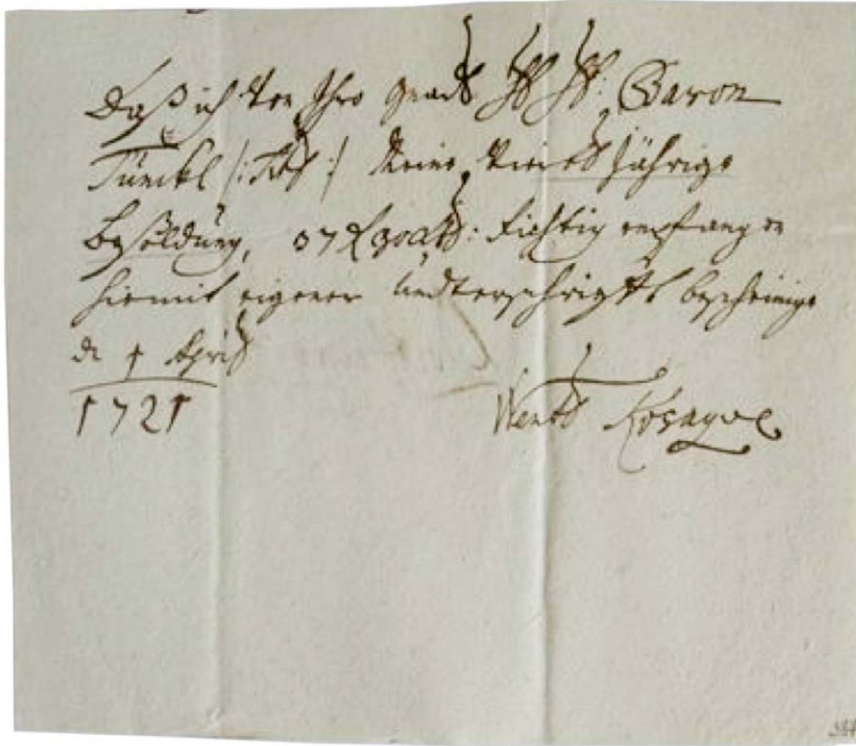


Abb. 7: Eigenhändige Quitung Wenzel Kozáks vom 1. April 1721, CZ-TRE, Familienarchiv Czernin, vorläufiger Standort Kart. 362, f. 387.

fen Morzin.⁵⁵ Die in Prag überlieferte Motette Orschlers stammt ausweislich ihres Textes wahrscheinlich erst aus der Zeit des Österreichischen Erbfolgekriegs.⁵⁶ Im Mai 1727 verstarb in Prag Orschlers Frau.⁵⁷ Weitere Spuren führen zu Beginn der dreißiger Jahre nach Mähren: Orschler diente in Brünn und Olmütz (Olomouc) beim Grafen Johann Matthias von Thurn-Valsassina, in Holleschau (Holešov) beim Grafen Franz Anton von Rottal, arbeitete für die Liechtensteins in Feldsberg (Valtice) und für den Grafen Thomas Vinciguerra von Collalto in Wien und Pirnitz.⁵⁸ Orschlers Werk, das auch Oratorien umfasst, besteht nicht zuletzt aus sporadischen Instrumentalkompositionen. Ihre Anzahl ist jedoch unklar, weil als Autor mancher nur mit Nachnamen gekennzeichnete Werke auch der eine Generation jüngere Joseph Orsler in Betracht zu ziehen ist, wohl ein Sohn von Johann Georg.⁵⁹ Außer Zweifel steht die Autorschaft des Älteren im Falle der beiden Triosonaten aus dem Schrank II. Es handelt sich bei diesen f-Moll-Kompositionen um sehr wertvolle Werke, die das bislang nur zu erahnende Renommee ihres Schöpfers voll und ganz zu bestätigen scheinen: das erste Werk, welches sich durch einen virtuoson Finalsatz in Fugengestalt

55 CZ-Pam, MIK N7, f. 190r,

<http://katalog.ahmp.cz/pragapublica/permalink?xid=49329EDC77ED463386EF065B9BCE5A34&scan=383#scan383>.

56 Motetto *Psallite pueri jubilate*, CZ-Pak: 950, <https://opac.rism.info/search?id=550268163>.

57 CZ-Pam, MIK Z3, f. 148 r,

<http://katalog.ahmp.cz/pragapublica/permalink?xid=CCE9248AA1FE44DC8AA4B6ABEC95B0EA&scan=150#scan150>.

58 Siehe Jana Spáčilová, „Unbekannte Brünner Oratorien neapolitanischer Komponisten vor 1740“, in: *Musicologica Brunensia* 49 (2014), Nr. 1, S. 137–161, hier S. 141 f., <http://hdl.handle.net/11222.digilib/130209> (15.12.2018), Jana Perutková, *Der Glorreiche Nahmen Adami. Johann Adam Graf von Questenberg (1678–1752) als Förderer der italienischen Oper in Mähren*, Wien 2015, S. 361 (Specula spectacula. 4), und Ágústsson, *Joseph Johann Adam of Liechtenstein* 2017 (wie Anm. 40), S. 56–64. Ebd. sind auch Angaben zur älteren Literatur zu finden.

59 Vgl. RISM online unter „Orsler“ und „Orschler“.

auszeichnet, liegt in einer Abschrift Grundigs vor,⁶⁰ und das zweite, dessen Kopfsatz durch Kreativität und von Fux geformte kontrapunktische Kompetenz besticht, wurde von Johann Georg Pisendel persönlich kopiert.⁶¹

Zu seinem Lehrer Fux bekannte sich auch Johann Ignaz (Giovanni Ignazio) Beyer, und zwar in seiner Bewerbung um eine Stelle beim Olmützer Bischof Egk. Beyer war laut derselben Quelle auch als „Maestro della Musica“ der italienischen Oper in Wien sowie der Kirchen S. Angelo und S. Chrisostomo in Venedig tätig gewesen, hatte an der Krönungsoper 1741 in Pressburg (Bratislava) mitgewirkt und dann nahezu zehn Jahre die Kapellmeisterstelle beim Grafen Salm in Brünn (Brno) innegehabt.⁶² Bereits von 1723 bis 1726 war ein gewisser Ignaz Beyer, dessen Kirchenkompositionen im Benediktinerstift Göttweig archiviert sind,⁶³ dort Stiftsorganist gewesen. Zu erwähnen ist außerdem, dass Fritz Zobeley den Autor der Cembalo-Kompositionen, die in Wiesentheid unter dem Namen „Giovanni Ignazio Beyer“ überliefert sind, als „Jesuitenpater um 1705“ und wahrscheinlichen „Organisten in Würzburg“ identifiziert.⁶⁴ Ob es sich in allen Fällen um denselben Musiker handelt, kann hier nicht geklärt werden. Weitere Informationen zum Fux-Schüler Beyer gibt es nur in Inventaren oder in Gestalt von verstreut überlieferten Kompositionen und Libretti: Er komponierte Kirchenmusik⁶⁵ – bekannt ist das Oratorium über den heiligen Johannes Nepomuk⁶⁶ – sowie eine Oper und einige Instrumentalwerke.⁶⁷ Höchstwahrscheinlich können den bereits ermittelten Werken zwei Sinfonien aus der Schrank-II-Sammlung hinzugefügt werden, deren Stimmen die Angabe „del Sig. Beyer a Wien“ enthalten.⁶⁸ Ähnlich wie im Falle

60 Mus.2773-Q-1, <https://opac.rism.info/search?id=212003064>. Erstaufnahme mit Collegium Marianum auf CD *Musici da camera* (Music from eighteenth-century Prague), Supraphon SU 4112-2, Prag 2012.

61 Mus.2773-Q-2, <https://opac.rism.info/search?id=212003065>. Erstaufnahme mit Collegium 1704 auf CD *Zelenka, Tůma* (Music from eighteenth-century Prague), Supraphon SU 4160-2, Prag 2013.

62 Siehe Jiří Sehnal, „Das Musikinventar des Olmützer Bischofs Leopold Egk aus dem Jahre 1760 als Quelle vorklassischer Instrumentalmusik“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 29 (1972), S. 285–317, hier 289–290. Den in dieser Studie angegebenen Wohnort des Grafen Salm, nämlich Tobitschau (Tovačov), ersetzte Sehnal später durch Brünn; s. Jiří Sehnal, *Hudba v olomoucké katedrále v 17. a 18. století* [Die Musik in der Olmützer Kathedrale im 17. und 18. Jahrhundert], Brno 1988, S. 165, 205, Anm. 280.

63 *Der Göttweiger thematische Katalog von 1830*, hrsg. von Friedrich W. Riedel, München 1979, Bd. 2, S. 74.

64 Fritz Zobeley, *Die Musikalien der Grafen von Schönborn-Wiesentheid. Thematisch-bibliographischer Katalog, I. Teil: Das Repertoire des Grafen Rudolf Franz Erwein von Schönborn (1677–1754), Bd. 2: Handschriften*, hrsg. von Frohmüt Dangel-Hofmann, Tutzing 1982, S. 15 f.

65 Mehrere Einträge im Musikalieninventar der St.-Jakobs-Kirche in Brünn aus dem Jahre 1763.

66 *Die Unterschiedlich-würkende Gnade Gottes [...] Ein musicalisches Oratorium [...] Von dem Herrn Johann Ignatz Beyer, Organisten und Compositoren des Röm. Kaiserl. privilegirten Theatri in Wien*. Wien 1734, http://aleph.nkp.cz/F/?func=direct&doc_number=000143372&local_base=STT (15.12.2018). Dasselbe Oratorium wurde wahrscheinlich auch in Prag aufgeführt: http://aleph.nkp.cz/F/?func=direct&doc_number=000155564&local_base=STT.

67 Zu Beyers Oper *La Vilanella fatta contessa per amore* aus dem Jahre 1734 s. Claudia Michels, „Opernrepertoire in Wien um 1740. Annäherungen an eine Schnittstelle“, in: *Im Dienste einer Staatsidee. Künste und Künstler am Wiener Hof um 1740*, hrsg. von Elisabeth Fritz-Hilscher, Wien 2013, S. 128. Drei Sinfonien in A-Wgm (XIII 1296, 8436, 8437), eine Sammlung von Menuetten in PL-Wu (RM 4169), für weitere mögliche Instrumentalkompositionen in A-LA, D-KA und S-Skma s. RISM online catalog. Viele Instrumentalkompositionen Beyers nahm Prinz Anton Ulrich von Wien nach Meiningen mit; s. Ágústsson, *La perfetta cognitione* 2015 (wie Anm. 25), Appendix 1, S. 176–181.

68 Mus.2676-N-1, <https://opac.rism.info/search?id=212002972>, und Mus.2676-N-2, <https://opac.rism.info/search?id=212002973>.

von Jiráneks Sinfonia C-Dur hat Pisendel eigenhändig Oboenstimmen für beide Sinfonien Beyers geschrieben. Dies beweist ebenso wie die Mehrexemplare der Streicherstimmen, dass jene Kompositionen ein lebendiger Bestandteil des Kapellrepertoires waren.

Die restlichen im Schrank II vertretenen böhmischen Komponisten könnten wir als ‚reisende Virtuosen aus der Hannakei‘ bezeichnen. Drei Kompositionen des Olmützer Gambisten Gottfried Finger (ca. 1660–1730), der viele Jahre in England und nach 1701 an einer Reihe von deutschen Höfen tätig war, gehören zur ältesten Quellschicht der Sammlung. Es handelt sich um zwei Ensemble-„Phantasien“ und eine „Sonate“, die jedoch de facto ein Oboen-Konzert ist; eine weitere, anonym überlieferte Komposition Fingers identifizierte Wolfgang Eckhardt.⁶⁹ Fingers Werke sind offensichtlich durch die Vermittlung des Konzertmeisters Jean-Baptiste Woulmyer nach Dresden gelangt. Die beiden kannten sich wahrscheinlich schon aus London,⁷⁰ sicher aber aus Berlin, wo 1707 zwei Opern Fingers aufgeführt wurden, für die Woulmyer die Ballette komponierte.

Im Falle des aus Mähren stammenden Josef Antonín (Joseph Anton) Gurecký (1709–1769) scheint es keine derartige personelle Verbindung nach Dresden zu geben. Aus dem Schrank II stammen sein Violinkonzert und eine Violinsonate, die vom 2. August 1736 datiert.⁷¹ Durch seine damalige Kompositionstätigkeit ist Gurecký auch in Wiesentheid belegt; in der dortigen Sammlung befinden sich außer einer Sinfonia acht Cellokonzerte.⁷² Bei diesen Konzerten und bei beiden Dresdner Quellen handelt es sich um Autografe. Das geht aus einem Schriftvergleich mit in Brünn überlieferten Autografen der deutschen Adventsarien desselben Autors hervor.⁷³ Die Wiesentheider Quellen sind allesamt datiert; mit ihrer von 1735 bis 1740 reichenden Entstehungszeit ‚umkreisen‘ sie zeitlich die Dresdner Sonate. In seiner Bewerbung von 1743 um die Kapellmeisterstelle an der Olmützer Kathedrale erinnert Gurecký an ein früheres Engagement bei den Olmützern Bischöfen Schrattenbach und Liechtenstein. Dabei erwähnt er, dass er auch zahlreiche Höfe im Ausland besucht habe, nennt jedoch keinen namentlich.⁷⁴ Seine zwei Dresdner Kompositionen könnten Früchte eines solchen Besuches gewesen sein – hatte er sich vielleicht um eine Stelle beworben? Während die Werke Fingers in Stimmen erhalten sind und offenbar gespielt wurden, stießen die Kompositionen seines zwei Generationen jüngeren Landsmanns Gurecký, die bereits den galanten Stil ankündigen, vermutlich auf ein weniger wohlwollendes Echo. Dass das Konzert nur als Partiturotograf vorliegt, ist jedenfalls ein mögliches Indiz.

* * *

69 Mus.2369-O-1, Mus.2369-N-1 und ...2, Mus.2-N-20,11.

70 Robert G. Rawson, *From Olomouc to London. The Early Music of Gottfried Finger (c. 1655–1730)*, Diss. Royal Holloway, University of London, 2002, S. 16, 18.

71 Mus.2739-O-1 und ...R-1. Erstaufnahme des Concerto mit Rodolfo Richter und The Harmonious Society of Tickle-Fiddle Gentlemen in *Concertos of Josef Guretzky*, Chandos CHAN0816, Colchester 2017. Erstaufnahme der Sonate mit Lenka Torgersen, Libor Mašek und Václav Luks in *Il violino Boemo* (Music from eighteenth-century Prague), Supraphon SU 4151-2, Prag 2013.

72 Vgl. Zobeley, *Die Musikalien der Grafen von Schönborn-Wiesentheid* 1982 (wie Anm. 64).

73 Die Schriftproben sind online zugänglich in der Diplomarbeit von Lada Leníčková: *Německé adventní árie Josefa Antonína Gureckého* [Deutsche Advent-Arien von Josef Antonín Gurecký], Brno 2011, https://is.muni.cz/th/333707/ff_b/Bak_Gurecky.pdf (15.12.2018).

74 Zemský archiv Opava, pobočka Olomouc [Landesarchiv Troppau, Zweigstelle Olmütz], Bestand MCO, Sign. E IV A/45, Kart. 179, f. 32. Für die freundliche Mitteilung danke ich Jana Spáčilová.

Schließlich möchte ich die Kompositionen böhmischer Autoren im Schrank II aus der Perspektive von Johann Georg Pisendels persönlichem Interesse betrachten. Kai Köpp hat auf eine Partita Joseph Brentners in der Abschrift Pisendels als Beleg für dessen frühe Vorliebe für die Viola d'amore hingewiesen.⁷⁵ Die Besetzung der Komposition ist auch deshalb bemerkenswert, weil die Viola d'amore mit zwei Oboen, Waldhorn und Bass kombiniert wird.⁷⁶ Bereits der erwähnte Notist Uhle glaubte nicht an diese ungewöhnliche Besetzung oder war nicht mit dem in Böhmen geläufigen Begriff „Lituo“ für Waldhorn vertraut und vermerkte auf dem Titelschild irrtümlich „liuto“ – Laute.⁷⁷ Es scheint, dass derartige Partiten in Böhmen zum Repertoire gehörten: Für die Thun-Kapelle erwarb deren Direktor Sebastian Erhard 1717 „9 Prentnerische Concerten und parthien“⁷⁸ (Abb. 8), und noch 1765 bot Breitkopf in seinem Katalog zwei solche Kompositionen Brentners an.⁷⁹ Von jener Musik ist jedoch so gut wie nichts erhalten; Brentners Partita aus dem Schrank II gehört zu den seltenen Ausnahmen.

Während wir sie als Beleg für Pisendels persönliches Interesse an einer Rarität betrachten können, gehört Tůmas Triosonate c-Moll, die als Partiturabschrift Pisendels sowie in 16 Stimmen überliefert ist,⁸⁰ zweifelsohne zu jenen Werken, die in der Dresdner Hofkirche regelmäßig gespielt wurden und der Idealvorstellung des Konzertmeisters von Musik für diesen Ort entsprachen. Auch hier ist die Frage nicht zu beantworten, wie Pisendel an die Komposition gelangt war. Ihre Quellen befinden sich heute an drei Orten. Es könnte sein, dass Pisendels Material und das ebenfalls ein zweisätziges Werk überliefernde Manuskript in Brünn aus der Sammlung der Barmherzigen Brüder (gemäß Vermerk in der Basso-Stimme datiert es spätestens von 1744) die ursprüngliche Kirchensonate repräsentieren, aus der Tůma erst später die in Wien überlieferte viersätzig Sinfonia bildete.⁸¹ Die Chronologie der Quellen ist jedoch noch nicht gesichert. Pisendel hat in seiner Abschrift den zweiten Satz bearbeitet und dem ersten einen alternativen Schluss

75 Kai Köpp, „Die Viola d'amore ohne Resonanzsaiten und ihre Verwendung in Bachs Werken“, in: *Bach-Jahrbuch* 86 (2000), S. 139–165; zum Werk s. auch Michael Jappe und Dorothea Jappe, *Viola d'amore: Bibliographie. Das Repertoire für die historische Viola d'amore von ca. 1680 bis nach 1800. Kommentiertes thematisches Verzeichnis nebst vier Exkursen zu wichtigen Komponisten*, Winterthur 1997, S. 52–53.

76 Mus.2363-P-1, <https://opac.rism.info/search?id=212001358>; erschienen in Johann Joseph Ignaz Brentner: *Instrumentální hudba / Instrumental Music*, Praha 2017 (Academus Edition. 4).

77 Zur Bezeichnung „Lituo“ s. Wilfried Dotzauer, *Lituus*, in: *Lexikon zur deutschen Musikkultur. Böhmen, Mähren, Sudetenschlesien*, München 2000, Bd. 1, Sp. 1568–1569.

78 CZ-LIT, Zweigstelle Děčín-Podmokly, Bestand Ústřední správa thun-hohensteinských statků Klášterec nad Ohří [Zentralverwaltung der Thun-Hohenstein'schen Güter, Klösterle an der Eger], Kart. 431, Inv.-Nr. 1156, dort N. 7. Ein wertvolles Dokument entdeckte Tomislav Volek, der auch Passagen daraus zitierte, vgl. Volek, *Mozart* 2016 (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 698 und 795.

79 Die Besetzung der Partita D-Dur umfasst Viola d'amore, Oboe, Waldhorn, Violino, Basso und Laute – vielleicht war es erneut zu einer Verwechslung lituo/liuto gekommen? *Breitkopf thematic catalogue. The six parts and sixteen supplements 1762–1787*, hrsg. von Barry S. Brook, New York 1966, S. 150: „VI. Partite da diversi Autori. Raccolta I.“, Nr. I, II. – Indessen komponierte Johann Georg Neruda eine ähnlich besetzte Komposition mit Laute: *Partita D-Dur für 2 Hörner, Violine, Viola d'amore, Laute und Basso continuo* (Denkmäler der Tonkunst in Dresden. 7), hrsg. von Michael Dücker und Rainer Zimmermann, Dresden 2011 (Online-Publikation Qucosa: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa-148732>).

80 Mus.2968-N-1, <https://opac.rism.info/search?id=212003083>, und ...N-1a, <https://opac.rism.info/search?id=212003084>.

81 CZ-Bm: A-13.937, A-Wgm: IX-29188. Siehe auch František Ignác Antonín Tůma, *Composizioni strumentali*, hrsg. von Vratislav Bělský, Prag 1967 (MAB 69).

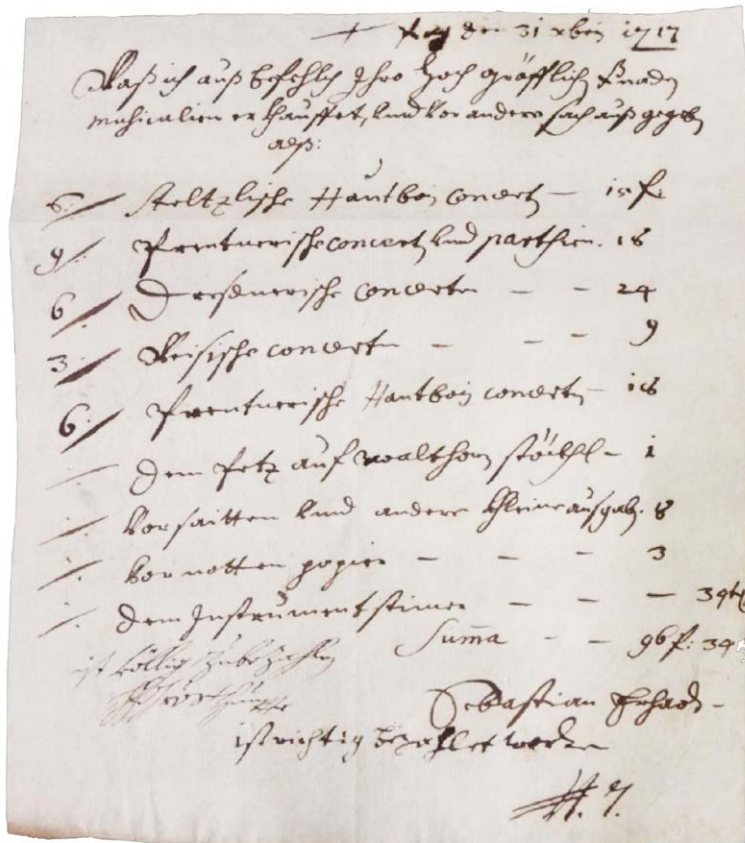


Abb. 8: Von Sebastian Erhard für den Grafen Johann Franz Thun im Jahre 1717 gekaufte Musikalien und andere Musiksachen, CZ-LIT, Zweigstelle Děčín-Podmokly, Bestand Zentralverwaltung der Thun-Hohenstein'schen Güter, Klösterle, Kart. 431, Inv.-Nr. 1156, N. 7.

hinzugefügt. Vor allem letzteres Verfahren, das Herstellen von dynamischeren oder flüssigeren Übergängen zwischen aufeinanderfolgenden Sätzen, könnte bezeichnend für Pisendels Kompositionsideal oder seine aufführungspraktischen Vorlieben gewesen sein, denn auch in der genannten Sinfonia von Jiránek verknüpfte Pisendel den langsamen und den schnellen Satz durch eine eingefügte Überleitung.

Pisendel hatte Tůmas Sonate zweifellos wegen ihrer unstrittigen Qualität kopiert; vermutlich hatte er außerdem sofort ihre Eignung für den Gottesdienst erkannt. War eine solche Doppelmotivation auch Beweggrund für sein Abschreiben von Orschlers erwähneter Triosonate, oder bestand in jenem Fall der Anreiz ‚nur‘ in der Einzigartigkeit der Komposition? Wie dem auch sei, Pisendels Vorlieben wirkten sich zweifellos auch auf die Präsenz einzelner böhmischer Musiker im Schrank II aus. Zum Beispiel enthielt er lediglich eine einzige Sinfonia von Johann Baptist Georg Neruda,⁸² ein produktives Mitglied der Dresdner Hofkapelle, gegen das Pisendel jedoch Vorbehalte hatte.⁸³ Quantitativer Gegenpol sind die 36 Violinsonaten, Violinkonzerte und Sinfonien von Franz Benda, die ganz überwiegend in Pisendel'schen Abschriften vorliegen.

82 Mus.2966-N-1, <https://opac.rism.info/search?id=212003082>.

83 Georg Philipp Telemann, *Briefwechsel*, hrsg. von Hans Grosse und Hans Rudolf Jung, Leipzig 1972, S. 348; Pilková, *Jan Jiří (Johann Georg) Neruda* 1999 (wie Anm. 10), S. 118f.

Zu Beginn war von der großen Anziehungskraft des Dresdner Hofes und der Hofkapelle auf böhmische Musiker die Rede. Indessen ist es sehr wahrscheinlich, dass Instrumentalmusik zumindest in gewissem Maße auch von Dresden nach Böhmen drang. Ein deutliches Indiz ist die erwähnte Abrechnung Sebastians Erhards von 1717, deren dritte Position sicherlich „Dresdnerische concerte“ lautet (Abb. 8).⁸⁴ Es ist bemerkenswert, dass die Dresdner Instrumentalkompositionen verglichen mit denen von Silvius Leopold Weiss, Gottfried Heinrich Stölzel und Joseph Brentner den höchsten Durchschnitts- und Gesamtpreis erzielten: Für sechs Dresdner Konzerte ließ Erhard sich 24 Gulden erstatten. Handelte es sich etwa um rare und wertvolle ‚Ware‘?

Für die Erforschung der Gegenrichtung des Repertoireaustauschs fehlt es an Vergleichsmaterial, und zwar nicht nur an Musikquellen, sondern auch an geeigneten böhmischen Inventaren: Die Mehrzahl der vorhandenen verzeichnet nämlich ein zu altes oder ein zu junges Repertoire. Einige potenzielle Übereinstimmungen (Finger, Pichler, Porsile, Scaccia, Valentini, Vivaldi) finden sich in der Abteilung „Genialia seu Cantus recreativi“ des von 1720 bis 1723 datierenden zweiten Musikinventars des Zisterzienserklosters Osek, welches auch in Bezug auf Kirchenmusik als ‚Umsteigebahnhof‘ beim Transfer von Werken des Dresdner Repertoires nach Prag bekannt ist.⁸⁵ Leider handelt es sich aber um ein Inventar ohne Musikincipits; die möglichen Übereinstimmungen lassen sich also nicht definitiv bestätigen, und die betreffenden Musikalien der Sammlung existieren nicht mehr. Gleiches gilt hinsichtlich der Musikinventare der Piaristen aus Slaný (1713–1760) und Kosmonosy (1707 / 1712–ca. 1739), die ebenfalls Instrumentalmusik registrieren, wenn auch in sehr geringer Menge.⁸⁶ In drei mährischen Inventaren, nämlich den für die ‚Schrank-II-Zeit‘⁸⁷ ausgewerteten thematischen Verzeichnissen aus Pirnitz (Brtnice),⁸⁸ Olmütz (Musikinventar des Bischofs Egk 1760)⁸⁹ und Raigern (Rajhrad)⁹⁰, waren auf Anhieb keine Konkordanzen zum Schrank-II-Bestand zu erkennen.

Dessen Bedeutung für die Überlieferung und Erforschung der Instrumentalmusik damaliger böhmischer Komponisten zeigt sich vollends, wenn man die Menge der enthaltenen Werke jener dreizehn Musiker mit der spezifischen Quellensituation in tschechischen Sammlungen vergleicht

84 Für eine andere Interpretation s. Volek, *Mozart 2016* (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 698 und 795.

85 Paul Nettel, „Weltliche Musik des Stiftes Ossegg (Böhmen) im 17. Jahrhundert“, in: *Beiträge zur böhmischen und mährischen Musikgeschichte*, Brünn 1927, S. 33–40, und Barbara Ann Renton, *The musical culture of eighteenth-century Bohemia, with special emphasis on the music inventories of Osek and the Knights of the Cross*, Diss. City University of New York 1990, S. 522–527.

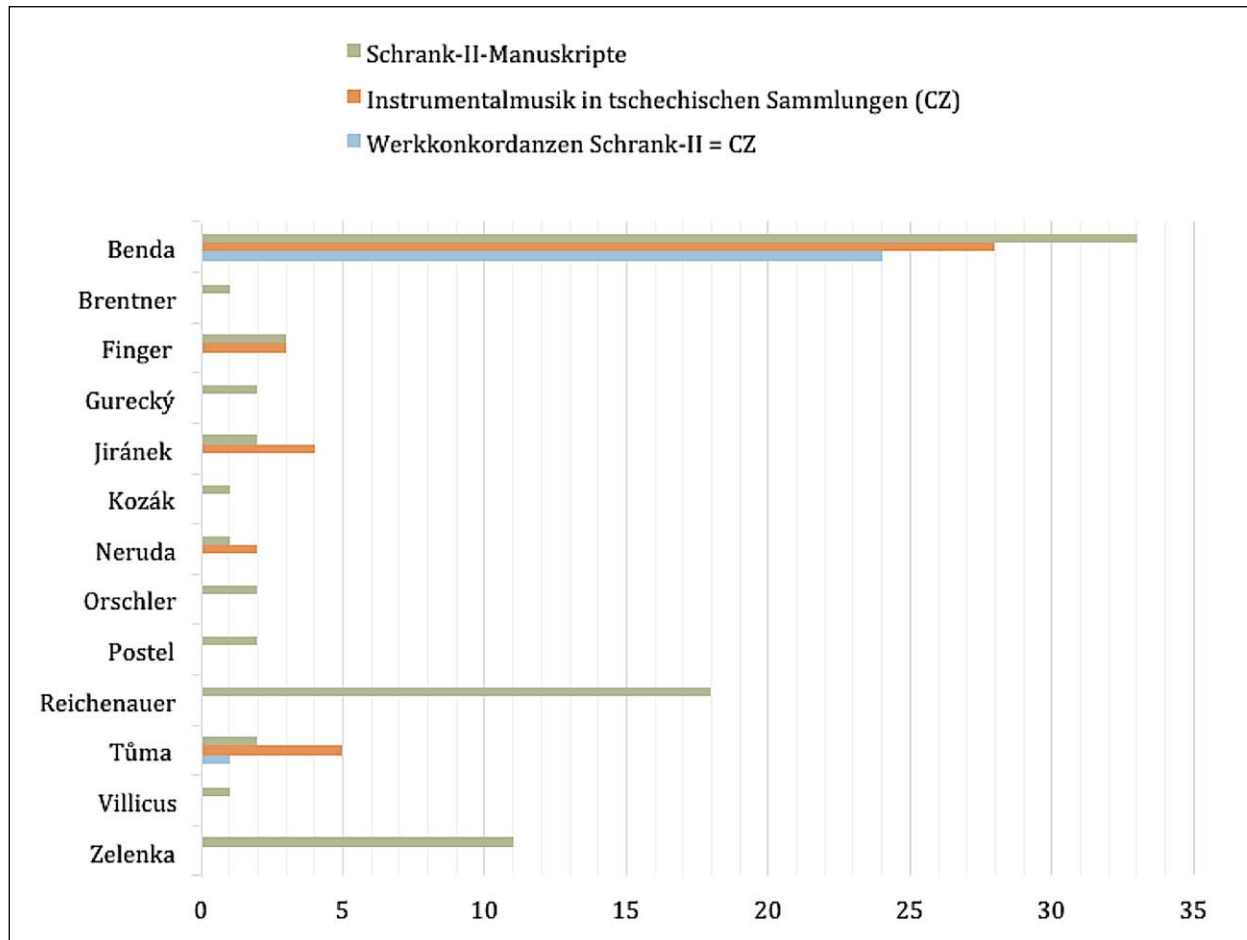
86 *Inventarium Rerum et instrumentorum Musicalium Chori Slanensis Scholarum Piarum [...]*, Staatliches Kreisarchiv Kladno, Bestand Piaristické gymnásium humanitní Slaný; Zdeněk Culka, „Inventáře hudebních nástrojů a hudebnin piaristické koleje v Kosmonosích“, in: *Příspěvky k dějinám české hudby 2*, Prag 1972, S. 5–43.

87 Vgl. den Titel des einschlägigen Sammelbandes: *Schranck No. II. Das erhaltene Instrumentalmusikrepertoire der Dresdner Hofkapelle aus den ersten beiden Dritteln des 18. Jahrhunderts*, hrsg. von Gerhard Poppe unter Mitarbeit von Katrin Bemann, Wolfgang Eckhardt, Sylvie Reinelt und Steffen Voss, Beeskow 2012 (Forum Mitteldeutsche Barockmusik. 2).

88 *Inventario per la Musica* (online zugänglich: http://www.manuscriptorium.com/apps/index.php?direct=record&pid=AIPDIG-MZM__G_84_____0F2M953-cs [15.12.2018]), vgl. auch Theodora Straková, „Das Musikalieninventar von Pirnitz“, in: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity, Řada uměnovědná 14* (1965), F9, S. 279–287.

89 Sehna, *Das Musikinventar 1972* (wie Anm. 62).

90 *Consignatio Musicalium* (online zugänglich: http://www.manuscriptorium.com/apps/index.php?direct=record&pid=AIPDIG-MZM__G_6_____2502VW2-cs [15.12.2018]).



Grafik 2: Instrumentalmusik böhmischer Komponisten im Schrank II und in tschechischen Sammlungen.

(Grafik 2). Die böhmischen und mährischen Sammlungen enthalten hauptsächlich Quellen aus den zeitlichen Rändern der betreffenden Periode: Es handelt sich einerseits um Frühwerke Fingers in der Kremsierer Sammlung,⁹¹ andererseits um die Kompositionen von Franz Benda in den Sammlungen des Klosters Osek, des Grafen Pachta und anderen (alle in CZ-Pnm),⁹² um Nerudas und Tůmas Werke etwa in den Sammlungen Doksy und Osek (CZ-Pnm) sowie in Brünn (CZ-Bm)⁹³ und schließlich um die Kompositionen Jiráneks in der Sammlung Schönborn-Lobkovic (CZ-Pk).⁹⁴ Wirkliche Werkkonkordanzen gibt es nur im Falle einiger Sonaten und Konzerte von František

91 Rawson, *From Olomouc to London* 2002 (wie Anm. 70), S. 159, 177.

92 Douglas A. Lee, *Franz Benda (1709–1786). A thematic catalogue of his works*, New York 1984 (Thematic catalogues. 10).

93 Pilková, *Jan Jiří (Johann Georg) Neruda* 1999 (wie Anm. 10); zu den Werken Tůmas in tschechischen Sammlungen s. aktuell Vlastimil Tichý, „Rukopisy skladeb F. I. A. Tůmy ve valdštejnské hudební sbírce. Příspěvek k tvorbě katalogu hudebních pramenů Tůmových děl v českých zemích“ [Die Handschriften der Werke F. I. A. Tůmas in der Wallenstein-Musiksammlung. Beitrag zur Schaffung des Quellenkataloges der Werke Tůmas in Tschechischen Ländern], in: *acta.musicologica.cz* 1 (2014), <http://acta.musicologica.cz/14-01/1401m.pdf> (15.12.2018); ders., „Skladby F. I. A. Tůmy v hudební sbírce rajhradského kláštera“ [Die Kompositionen F. I. A. Tůmas in der Musiksammlung des Klosters Raigern], in: ebd., 2, <http://acta.musicologica.cz/14-02/15.pdf> (15.12.2018).

94 Kapsa, *Hudebníci hraběte Morzina* 2010 (wie Anm. 36).

Benda sowie bei der Tůma-Sonate / Sinfonia in c-Moll. Bei den meisten Sammlungen liegt der Schwerpunkt auf der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts – die Blütezeit der ersten Jahrhunderthälfte ist in tschechischen Sammlungen bezüglich der Instrumentalmusik fast nicht dokumentiert. Dass in Böhmen tendenziell nur Werke ausländischer Autoren überliefert sind, zeugt vom einigermaßen bitteren Schicksal jener Komponisten, die ihre Heimat nicht verlassen hatten. Zum einen mussten sie sich mit weniger Lohn begnügen. Zum anderen überlebte ihre Musik nur dann bis zum heutigen Tag, wenn sie bald nach ihrer Entstehung außer Landes gelangt war. Die Dresdner Sammlung ist somit nicht nur ein bedeutender Fundus von Instrumentalkompositionen italienischer und deutscher Autoren. Sie enthält auch singuläre Instrumentalmusik von Komponisten aus Böhmen.

Deutsch von Ivan Dramlitsch