

EINLEITENDER ÜBERBLICK.

Die beiden Hauptarten der Messe aus dem 17. Jahrhundert, die traditionalistische "Missa in contrapuncto" und die neue "Missa concertata" bilden auch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts den Rahmen, in den sich das Messenschaffen auf dem Boden Wiens und der umliegenden Klöster einfügt. Doch tritt die erstere in auffallender Masse hinter der konzertierenden Messe zurück. Das erhellt deutlich aus dem beigegebenen Thematischen Verzeichnis, in welchem einer Fülle von konzertierenden Messen nur verschwindend wenige im "stile obligato" gegenüber treten; allerdings ist das Verhältnis besonders krass, weil der bedeutendste Bewahrer der Tradition, J. J. Fux, in diesem Verzeichnis nicht enthalten ist.

Die polyphone Chormesse gabelt sich gemäss der Unterscheidung bei Fux in die unbegleitete, eigentliche A capella-Messe und diejenige im "freyeren Styl a capella" .. "wobei die Orgel und andere Instrumente sind, ... welcher eine grössere Freyheit im Gesang und im Ausweichen hat."¹⁾ Tatsächlich aber ist diese Scheidung schwer durchzuführen, da gerade ^{hier} die Unterschiede in der Aufführungspraxis mitbestimmend sind; es wird manchmal im Titel freigestellt, mit oder ohne Orgel zu singen (vgl. Th. V. Christian Nr. 1, Reinhardt Nr. 27), es ist aber (nach Brenn) sogar von Fux selbst eine unbegleitete A capella-Messe an einem Fundort²⁾ mit instrumentalen Stützstimmen erhalten.

Die konzertierende Messe, die durch die Stil- und Klangmittelmischung (vgl. die Definition, des Stilus mixtus bei Fux, mitgeteilt auf S. 201.) gekennzeichnet ist, umfasst mehrere verschiedene Gruppen. So tragen nicht wenige der hierher gehörenden Werke im Titel die Bezeichnung "Missa solemnis.. cum Tubis et Tympanis"; dieselbe Bezeichnung ("Missae Solemnes cum Clarinis e(t) Tympanis") fasst die I. Abteilung der Messen in dem handschriftlichen Musikalienkatalog des Stiftes Herzogenburg von 1751

1) Fux-Mizler, Gradus... S. 189. 2) Missa canonica im Archiv der Peterskirche in Wien.

(s. Literatur) zusammen; in dem diesem Katalog angehängten "Diarium Cantus Figuralis aliarumque functionum musicae totius Anni.", welches unter anderem bemerkenswerte Hinweise auf die Verwendung von "Cantilenae (germanicae)" und selbständigen Instrumentalstücken im Rahmen der Messe enthält, wird bei den einzelnen Festen gewöhnlich ausdrücklich bestimmt, ob die Messe mit oder ohne Trompeten zu nehmen ist, z. B.: "6. Jan... Sacrum solemne (=feierliches Hochamt) quod celebratur a RRDD (=Praelat?) cum Tubis et Tympanis...", "Dominica II. post Epiphaniam: ... Sacrum solemne adhibitis Tubis et Tympanis..." usw. In ähnlicher Weise geben auch die den Gebrauch der Wiener Hofkirchenmusik festhaltenden "Funzioni..." von Kili an Reinhard (1727 s. Literatur) genauen Aufschluss darüber, bei welchen Anlässen Trompeten und Pauken zu verwenden waren. Aus all dem geht jedenfalls klar hervor, dass "Festlichkeit" und Trompetenverwendung in einem festen und geregelten Zusammenhang standen; so ergibt sich auch die Berechtigung, in der Missa Solemnis eine besondere Gattung der konzertierenden Messe zu sehen, die sich von der gewöhnlichen Messe durch Trompeten- und Paukenverwendung abhebt, wenn schon die formalen Unterscheidungsmerkmale oft gering sind und sich auf eine durch die Erweiterung des Apparates bedingte grössere Ausdehnung beschränken. Die "gewöhnliche" Messe zeigt selbst wieder mehrere Abstufungen: a) die konzertierende Messe, die auf die Trompetengruppe verzichtet, sonst aber neben Chor, Soli und begleitender Orgel auch konzertierende Instrumente heranzieht (bei dem jüngeren Heutter nach P. Worb. Hofer-, Ehrenhardt-Th. V Nr. 20, und Zechner-Th. V. Nr. 19 auch ^{die} konzertierende Orgel!); b) die konzertierende Messe, die wohl Chor und Soli, [†] Instrumente aber nur als die Chorstimmen mitspielende-"Ripieni" verwendet, die Soli sind nur vom Continuo begleitet; c) die von der konzertierenden Messe abrückende Chormesse mit selbständigen Instrumenten (Tuma Th. V. Nr. 58) oder konzertierende Orgel (Reinhardt, Th. V. Nr. 26, Timer, Th. V. Nr. 3). Die Wurzeln dieser Chormesse

1) Die Bezeichnung knüpft nicht an einen zeitgenössischen Hinweis an!

sind unaufgedeckt-vielleicht besteht ein Zusammenhang mit der italienischen Chormesse (z.B. zwei Messen von Josef Bonno/1710-1788/in Wien Nat.Bibl.Hs.15915 und 15919).

In den Titeln des Th.V. tritt siebenmal (darunter zweimal in a ^{Da} caella-Messen) die Bezeichnung "Missa Brevis" auf; ihr kommt im Gegensatz zu "Missa Solemnis" auch formale Unterschiedsbedeutung zu: Schrumpfung der Ausdehnung infolge einer besonderen Textbehandlungsweise, einer Verschränkung der einzelnen Textabschnitte, besonders in den Teilen Gloria und Credo, die hart an die Grenze des liturgisch Zulässigen stösst. Vollends wird dieselbe überschritten in der "Missa Brevissima"-schon im Titel als solche gekennzeichnet sind: Th. V. Oettl Nr.14, Prustmann Nr.16 und Tuma Nr.13, eine Reihe weiterer: Tuma Nr.40, 52, 60, Zechner Nr.36 (die Fortsetzung der Untersuchungen wird weitere Beispiele ergeben) zeigen die gleiche Textbehandlung, die darin besteht, dass die einzelnen Stimmen gleichzeitig von verschiedenen Punkten aus die Textabwicklung in Angriff nehmen, es ergibt sich in dieser Weise eine Textschachtelung, die an die mehrtextige Motette erinnert. Der Anfang des I. und III. Credoteiles aus einer Messe von Tuma (Th. V. Nr.60) zeige dies:

Pa - tronomi po - tan - tum

factorum caeli et terrae visibilium et invisibilium

Credo, Credo, Credo.

Credo in unam San - ctam

Et re - surre - xit ter - tia die in unum Dominum

Et resur - re - xit tertia die

Bekanntlich sind auch G.Reutter d.J. und L.Gassmann mit dieser Technik vertraut. Der Titel einer Messe von M.Palotta (Wien, Nat. Bibl. Hs. 15789): "Missa Brevissima. Rorate coeli desuper. 4 vocibus cum secundo Alto ad Gloria, et Credo, tantum brevitatis studio concinenda cum Organo ad Libitum. 1736." zeigt, wie sehr es sich hier um eine bewusst ausgebildete Technik handelt, die zugleich den ärgsten liturgischen Verstoß dieser Zeit bedeutet.

Die Vergleichung der I n s t r u m e n t a l b e s e t z u n g derselben Messe an mehreren Fundorten zeigt noch immer starke Beeinflussungen von Seiten örtlicher Verhältnisse und Gepflogenheiten. Die Unterschiede betreffen die Ripieninstrumente (an einem Fundort "Violen", am andern "Tromboni", am dritten allfälligerweise überhaupt keine Stützstimmen) und die Bässe (mit einer Veränderlichkeitsbreite von "Organo" bis "Organo, Fagotto, Violoncello, Violone, Tiorba"), seltener so tief einschneidende Abweichungen wie die Weglassung der Trompetengruppe an einem Fundort (z. B. Tuma Nr. 32) und Nr. 8).

Als konzertierende Instrumente dienen am häufigsten Violinen und Posaunen, in den Festmessen oft auch Clarini, seltener Fagott (z. B. Oettl Nr. 3, 4, Pachschiidt Nr. 4, 6, Reinhardt Nr. 4, 12, 14 u. a.) Violoncello (z. B. Pachschiidt Nr. 1, Tuma Nr. 1) und nur je einmal Flauto traverso (Tuma Nr. 8) und Chalumeau (Tuma Nr. 10). Posaunen werden in keinem Fall mehr als zwei verwendet, Fagott (sowohl als konzertierendes wie als Ripieninstrument) immer nur eines, mit Ausnahme von Reinhardt Nr. 14 bzw. Oettl Nr. 4, wo 2 konzert. Fagotte gebraucht sind. Auf einen einzigen Fundort (Göttweis) und auf zwei Messen (Donberger Nr. 29 und Zechner Nr. 7) ist die Verwendung von 2 Litui beschränkt, in dem Herzogenburger Katalog sind statt derselben für die Donbergermesse 2 Cornua ex F verzeichnet!

Ausschliesslich Ripienrolle haben Cornetto (nur Schotten und Hofkapelle) Violetta (ziemlich häufig!), (2) Violen, während die Oboen bei Holzbauer und Zechner - allerdings gehören die betreffenden Messen wahrscheinlich schon weit in die zweite Hälfte des Jahrhunderts - verselbständigt werden, teils in konzertierender Weise, teils als harmonische Füllstimmen des "modernen" Orchestersatzes (wie bei Holzbauer auch die Hörner). Die Wahlfreiheit unter den Ripieninstrumenten, die sich in der unterschiedlichen Überlieferung desselben Werkes an verschiedenen Orten zeigt, kommt nicht selten gleich im Titel zum Ausdruck ("2 Violen o Tromboni"); ebenso kommen öfter "ad libit."-Instrumente vor (besonders Clarini).

Dass aber selbst konzertierende ~~IX~~ Instrumentalstimmen gelegentlich durch andere ersetzt werden konnten, zeigt (ausser einer später zu erörternden Messe von Monn) der Titel von Werner Nr. 3: "Missa Trinitas in unitate veneranda a 4 voci conc., 2 Violini conc., Clarino I^{mo} concertante, Clarino II^{do} e Tympano ad lib., Organo e Violone" mit dem Zusatz: "NB. In defectu Clarinorum Organum Clarinum concertantem supplet."

Über die Besetzungsverhältnisse der einzelnen Chor- und Instrumentalstimmen kann erst eine umfassende Erschliessung der allgemeinen und Wirtschaftsarchive an den kirchenmusikalischen Pflegestätten, wie sie für die Wiener Hofkapelle, Stift Kremsmünster und Domkapelle Salzburg schon durchgeführt ist, Auskunft geben. Eine diesbezügliche Quelle für das Schottenstift Wien aus dem Jahre 1755 ("Specification der Chormusique zum Schotten") sei als Beilage auszugsweise mitgeteilt.

Ein äusserst buntes Bild zeigt die N a m e n g e b u n g der Messen. Die Abweichung in der Benennung einer an mehreren Orten erhaltenen Messe ist die Regel, Übereinstimmung ist verhältnismässig selten, was wohl damit zusammenhängt, dass die Verbreitung der Messen, wie dies aus den Umschlagtiteln des Göttweiger Archivs hervorgeht, zum Grossteil auf dem Wege des Abschreibens vor sich ging, wobei dann der Name entsprechend den örtlichen Umständen abgeändert worden sein mag - sei es, dass der betreffende Name schon in den Beständen vorhanden war oder dass ein äusserer Anlass einen bestimm^{ten} Namen erwünscht machte. Doch auch die (käufl^{ich}) "angeschafften" ("comparavit") handschriftlichen Stimmen zeigen ebenso oft Abweichungen in der Benennung gegenüber anderswo erhaltenen Exemplaren. Zur Benennung werden verwendet: 1) einzelne Namen von Heiligen (vorherrschend!) 2) Zusammenfassungen von solchen, Gruppenbezeichnungen nach Art des Commune Sanctorum (z. B. Missa Apostolorum) 3) aus der Lauretanischen Litanei entlehnte Bezeichnungen der Gottesmutter (z. B. Regina Patriarcharum, Rosa mystica usw.) 4) Bezeichnungen von

von Festen und Zeiten des Kirchenjahres (z.B. Ascensionis Domini, Praesentationis B.M.V., Quatragesimae, Dominicae III. post Pascha usw.); eine besondere Rolle spielt hier Weihnachten, allerdings lassen die diesbezüglichen Namen: Nativitatis, de Nativitate Domini, Natalitia, Pastoritia, Pastoralis, Pastorella, Boni Pastoris gewöhnlich auf gewisse, "pastorale" Eigentümlichkeiten des Werkes schliessen, während die übrigen Namen dieser Gruppe mit Ausnahme der "Fastenmesse" (ohne Gloria, gewöhnlich a capella) keinen engeren Zusammenhang mit der Komposition haben. 5) Zitate aus der Hl. Schrift, dem Ordinarium und Proprium der Messe und des Offiziums z.B. Surge, amica mea, Suscipe deprecationem nostram. Veni pater pauperum. Ad te, Domine, clamavi. Sit nomen Domini benedictum. 6) Zitate aus verschiedenen Gebeten z.B. O dulcis. Sacrarum vulneratarum manuum Christi; fast das ganze "Pater noster"; bezeichnend für die Technik der Namengebung ist die Tatsache, dass z.B. sieben fortlaufende Nummern des Herzogenburger Katalogs der Reihe nach alle Abschnitte des "Ave Maria" zur Benennung verwenden (Th. V. Reinhardt Nr. Nr. 35, 24, 31, 11, 30, 36, 29; ähnliche "Reihen" auch sonst noch.) 7) Bezeichnungen von Tugenden u.ä. z.B. Fidei, Spei, Charitatis, Confidentiae, Laetitiae usw. 8) Eigenschaftswörter, die wahrscheinlich mit dem Charakter der Messe verbunden waren, z.B. Gustuosa, Gratiiosa, Victoriousa, Dolorosa, Desolata u.a. aber ebenfalls nicht "beständig" sind, an einem anderen Fundort einer anderen Benennung weichen. 9) die nähere Bestimmung freilassende Bezeichnungen wie: Dell' occasione, Dedicacionis, Dedicata (ohne weiteren Namen, dem die Widmung gilt) 10) Stilistische Hinweise wie: Canonica, Contrapunctata, in Contrapuncto, alla capella, antiquo-moderna, brevis(sima), solemnis(sima) und schliesslich 11) Bezeichnung von Besetzung oder Tonart (Missa a 4 v. Missa ex C, in e^b usw.)

Die Zahl der in diesen Messen verwendeten S i n g s t i m m e n geht nur selten über vier hinaus. Die in der früheren Gruppe der hier-

nellartig Wiederkehrt:

Clarino I.
Soli
Org.

Gra - - - - - tias - agimus tibi
Gra - - - - - tias agimus tibi
Gra - - - - - tias agimus tibi

Wie es sich bei Wagenseil zeigt (vgl. S. 221, 292) wirken solche Stellen (in diesem Fall Caldara) manchmal unmittelbar anregend. - Unter den sonstigen Solosätzen kommen am häufigsten, etwa gleich oft, Duette und Einzelsoli vor, die letzteren fast immer von einem oder mehreren konzertierenden Instrumenten, die ersteren aber nicht selten nur vom Continuo begleitet. Zahlreich sind auch noch Terzette, die wie die Duette Zusammenstellungen benachbarter Stimmen bevorzugen, die Begleitung durch Continuo ist hier Regel, ebenso wie beim Soloquartett, das nach Fux und Caldara starke Einbusse an Häufigkeit erfährt.

Ebenso tritt die Pflege der frei konzertierenden, rasch wechselnden Gegenüberstellung von Tutti und Soloensemble zurück. Immer seltener werden Stellen, wie die folgenden, die im Rahmen desselben Satzes Chor und Soloensemble so unmittelbar nebeneinanderstellen:

Caldara, Missa Commemorationis (1729)¹⁾

A. Giessel, Th. V. Nr. 4. Gloria (1724):

Soli
Tutti
Tutti
Soli

son, e - lei - - son
Kyrie - e, Kyrie e - - - - - son
mi - - - - - nise - re - re no - ti - - - - - ani tol - lis peccata mun - di

Wo sich ein solches Wechselverhältnis zwischen Tutti und Soloensemble weiter erhält (z. B. Tuma, Monn), macht sich starker Einfluss des Instrumentalkonzerts geltend. - Ebenfalls eine Beschränkung erfährt auch das

1) Nat. Bibl. Wien Hs. 15897.

zwischen Tutti und Soli aufgeteilte, hin- und hergehende polyphone Durchführung des gleichen thematischen Materials; immer mehr (beginnend bei Fux und Caldara, weiterhin bei B. Paumon, J. Gr. Werner, C. Pachschiidt, Alex. Giessel, Tuma, Wagenseil) wird die Soliverwendung in solchen Fällen auf eine eröffnende Exposition festgelegt und das danach einsetzende Tutti nicht mehr unterbrochen. Zur Veranschaulichung sei der Anfang eines O-sanna von C. Pachschiidt (Th. V. Nr. 3.; 1729) angeführt:

O-san-na O-sanna in ex-cel-sis, O-

Soli: O-san-na, O-sanna in ex-cel-sis, O-sanna in ex-cel-

Org:

Sanna in ex-cel-sis in *Viol.*

Soli: in ex-cel-sis O-sanna in ex-cel-sis in-ex-cel-sis O-san-

in ex-cel-sis O-sanna in ex-cel-sis in ex-cel-sis

Ein grosser Einfluss verbleibt der Solo-Tutti-Technik in den Dona-sätzen (s. u.), z. T. auch im Quoniam, wo es sich gewöhnlich um eine Festlegung in der Art: vorsingende Solostimme (Sopran) und kurz antwortender vierstimmiger Chor in rascher, oft wiederholter Folge handelt (bei Caldara mehrmals vorkommt, von ihm ^{sind} wahrscheinlich Wagenseil und Monn beeinflusst).

Die Chorbehandlung innerhalb der konzertierenden Messe lässt eine ausgiebige Pflege jener hastigen, syllabisch auf kurzen Notenwerten deklamierenden Singweise erkennen, die schon in O. Benevoli's Salzburger Festmesse (1628) voll ausgebildet verwendet wird und auch weiterhin im 17. Jahrhundert die Chorsätze der konzertierenden Messe von den ruhige-

ren Linien der A capella-Polyphonie abhebt. Es ist geradezu auffallend, in wie hohem Grade die kurzgliedrige, abgehackte Thematik mancher polyphonen Sätze dieses Zeitraumes Verwandtschaft mit der Thematik jener hundert Jahre zurückliegenden Festmesse zeigt. Es sei z.B. das Anfangsthema des I. Kyrie und des Et vitam venturi aus Benevoli's 53-stimmiger Messe den entsprechenden Themen aus einer Messe von Giessel bzw. von Monn gegenübergestellt: O. Benevoli (1628), nach D.T.Ö.X/1.

Kyrie eleison eleison elei-son
A. Giessel, Th. V. Nr. 2. (1723)

Et vitam venturi ven-turi saeculi
G.M. Monn, Th. V. Nr. 3.

Kyrie eleison, elei-son

Et vitam venturi, ven-turi saeculi a-um

Doch rückt immer mehr der akkordisch-homophone Satz in den Vordergrund so dass an Stelle der deklamierenden Polyphonie nunmehr oft reine Akkorddeklamation tritt und die gleiche Textstelle z.B. folgendermassen aussieht: Wagenseil, Th. V. Nr. 3. (1743). B. Panmon, Th. V. Nr. 1.

Kyrie eleison, Kyrie eleison, elei-son

Et vitam venturi, ven-turi saeculi

Aber selbst Einzelzüge in der Vertonung des Messtextes lassen sich bis Benevoli zurückverfolgen. Es sei nur das realistische Unterbrechen des Gesangs durch Pauseneinstreuung bei der Stelle "Et in terra pax" bzw. "Dona nobis pacem" erwähnt, das in letzterem Fall sogar ^{bis} zur Zerstückelung des Wortes geht; erw"

Benevoli, wie oben:

pax, pax, pax, pax, houi-ribus

A. Carl, Dona aus Th. V. Nr. 2)

pa-cem, pa-cem, pa-cem, pa-cem
piano forte

Bei Kyrie- und Credoanfängen, ebenso wie im Osanna wird dieser gesammelte Einsatz der Stimmen mit Vorliebe verwendet. Ähnlich geartet, aber schon ganz das Gepräge eines besonderen Formzuges tragend, ist das akkordisch gesetzte kurze Cum Sancto Spiritu vor der Schlussfuge des Gloria z. B. in einer Messe von F. Tuma (Th. V. Nr. 8):

Gewöhnlich ist diese Cum Sancto Spiritu-Eröffnung etwas länger und fällt unter den Begriff der "langsamen Einleitung"-so in der Missa Amabilis (1721; Wien, Musikfr.) von A. Caldara (bei ~~ihm~~ ^{diesem} eine regelmässige Erscheinung):

Langsame Einleitungen werden seit Fux und Caldara überhaupt häufig gebraucht, besonders vor dem I. Kyrie, nicht selten aber auch vor dem II. Kyrie, ohne auf die erstere zurückzugreifen (z. B. in den Tuma-Messen Th. V. Nr. 1, 2 und 5 vor dem I. und dem II. Kyrie; Nr. 8 nur vor dem ersten; Nr. 3 und 4 nur vor dem II. Kyrie).

Die besondere Vorliebe für die Ariendevise, die besonders die frühere Gruppe (Fux, Reinhardt, Oetzl; Pruneder, Giessel, Pachschi) auszeichnet, aber auch von Tuma und Monn gepflegt wird, führt zur Übertragung derselben auch auf den Chorsatz, zur Chordevise, die gewöhnlich den Kopf des betreffenden Stückes bildet, vom Instrumentalritornell unterbrochen wird, nach demselben neu einsetzt und fortgeführt wird (vgl. Monn); bei der Solodevise dagegen ist der vokale Beginn seltener, hier herrscht zumeist die normale Anlage: Ritornell, Devise, Unterbrechung durch das Ritornell

(bzw. durch Bruchstücke aus demselben), Wiederholung der Devise und Fortführung. Als Beispiel für die Chordevise (die auch noch bei Haydn anzutreffen ist) führe ich den Anfang eines Gloria von Tuma an (Th. V. Nr. 8): (ein besonderer Zug daran ist die Verquickung des unterbrechenden Instrumentalritornells mit einem Gesangsolo!)

Bezüglich der Form der einzelnen Messensätze lassen sich vorläufig bloss vereinzelte Feststellungen machen.

Im **K y r i e** herrscht, abgesehen von langsamen Einleitungen, zumeist die dem Text entsprechende Dreiteilung in: Kyrie, Christe, Kyrie. Aus dem 17. Jahrh. reicht der Gebrauch der Textverschränkung herüber: im dritten Teil werden manchmal "Kyrie" und "Christe" gekoppelt, zum Teil auch die dazugehörigen Themen, dadurch eine musikalische Steigerung, allerdings auf Kosten der liturgischen Korrektheit, erzielt^t:

J. J. Fux, KV. 11. (vor 1725)

G. Pachs Schmidt, Th. V. Nr. 3. (1728)

Ganz vereinzelt (Fux, Oetzl) finden sich auch noch selbständige Instrumentalstücke im Kyrie (Sonata, Sonatina, Intrada), ebenfalls ein Überbleibsel aus dem 17. Jahrh. - Das Christe bildet gewöhnlich den solistischen Mittelteil (Soloensemble, seltener Einzelsolo) zwischen den beiden Kyrieteilen, die manchmal ganz chorisch behandelt sind, öfter aber Tutti und Soli konzertieren lassen; manchmal findet allerdings auch noch ~~das~~

die Fux'sche Pflege des Chor-Christe (nach Brenn in der Hälfte aller Messen von Fux festzustellen) eine vereinzelt Fortführung, so bei Wagen seil (Th. V. Nr. 9) und Holzbauer (bei diesem sogar ein Christe "in Canone" /Th. V. Nr. 23; ausser dem Christe noch mehrere kanonische Sätze in diesem Werk!) Viel weniger feststehend ist die Gestaltungsweise des G l o r i a . Während in kurzen Messen oft der ganze Text in einem zusammenhängenden Satz behandelt wird, finden sich in längeren die verschiedenartigsten Teilungen in Einzelsätze, die sowohl nach Anzahl wie nach dem Grade ihrer Selbständigkeit grossen Schwankungen unterliegen. Schon im 17. Jahrhundert findet sich oft das Qui tollis als Mittelteil herausgebildet vor, aber auch im vorausgehenden Teil sind die einzelnen Abschnitte des Textes zumeist durch Besetzungswechsel klar geschieden, besonders trifft dies für den lange in Wien tätigen Italiener A. Draghi zu. Bald nach ihm u. zw. bei dem ebenfalls hier wirkenden M. A. Ziani, dessen Bedeutung für die Wiener Mess^{en}komposition nicht gering zu sein scheint, ist die kantatenartige Zerlegung des Gloria in zahlreiche Einzelteile vollends vollzogen; so zeigt das Gloria einer 8-stimmigen, doppelchörigen, konzertierenden Messe desselben aus dem Jahre 1712 (Wien, Nat. Bibl. Hs. 15575) folgende Anlage und Bes^etzung: 1) Gloria... Soli-Tutti. 2) Laudamus... 2 Soprane. 3) Gratias... Tenorsolo. 4) Domine Deus... Duett, 2 Alte. 5) Domine Fili... Terzett Alt-Tenor-Bass/aus dem 2. Chor/. 6) Domine Deus Agnus... Duett Sopran-Bass/aus dem 1. Chor/. 7) Qui tollis... Tutti (-Anrufe), Soli (-Bitten). 8) Quoniam... Duett Sopran-Bass. 9) Cum Sancto Spiritu... Tutti-Fuge mit vier Themen. Ebenso voll ausgebildet ist das Kantaten-Gloria bei dem anderen in Wien tätigen Venetianer A. Caldara und dem Florentiner Fr. Conti; J. J. Fux dagegen ist bedeutend zurückhaltender bezüglich dieser Zerstückelung. Die ausgeprägten Kantatenmessen bei Tuma, Monn, Wagen seil, Donberger u. a. entstammen anscheinend dem Einflussbereich Caldara's. Die gesteigerte Bedeutung des Instrumentalapparates, besonders in formaler Hinsicht, weist daneben (vor allem bei Monn, zum Teil

auch schon bei Tuma) auf Einwirkungen von neapolitanischer Seite hin. In der kurzen Messe machen sich z.B. bei Wagenseil Bestrebungen bemerkbar, eine formale Abrundung des Ganzen zu erzielen, allerdings sind dieselben hier noch bescheiden und unscheinbar. In der grossen Messe beschränken sich die formalen Vereinheitlichungsversuche auf die Beibehaltung von Ritornellfiguren für die ansonsten verschiedenartig behandelten Textabschnitte vor Qui tollis. Anscheinend erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts tritt auch in der grossen Messe an Stelle des Kantaten-Gloria eine formal geschlossene Gestaltung, eine reprisenbogenmässige Abrundung des Ganzen, so in Holzbauers beiden Es-Dur-Messen (Th. V. Nr. 19 und 20; in der ersteren kommt es sogar zu einem liturgisch unzulässigen Zurückgreifen auf den Anfangstext: Gloria in excelsis... nach dem Cum Sancto Spiritu!). Viel früher wird das Credo von solchen Bestrebungen nach strafferer formaler Gestaltung erfasst. Das mag seinen Grund zum Teil im Inhalt des Textes haben: eine epische Reihung von Sätzen mit immer neuem Tatsachengehalt, die aber durch das gemeinsame "ich glaube" in stärkster Weise verbunden sind. Die Messen aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrh., die in den D.d.T.i.Ö (Bd. 46 u. 49) veröffentlicht sind, bringen den einigenden Grundgedanken des Textes in der Credo-Vertonung noch nicht zum Ausdruck; die Gestaltung erfolgt durch Aneinanderreihung immer neuer Gruppen von wechselnder Besetzung (Einzelsoli, Soloensembles, Tutti), die an die Gliederung des Textes anschliessen. Eine gewisse Rundung wird nur dadurch erzielt, dass das Et incarnatus und Crucifixus als Mittelsatz herausgehoben ist. Diese Gestaltungsweise bleibt auch am Anfang des 18. Jahrh. massgebend, so bei Ziani und Fux, doch macht sich eine stärkere Neigung bemerkbar, die Gliederung durch Doppelstrichsetzung zu betonen, wenn auch innerhalb der dadurch entstehenden Sätze weiter die freie, nicht geschlossene Gestaltungsweise herrscht. Drei Messen von Ziani z.B. (Missa a 5, Wien, Nat. Bibl. 16824 von 1708, Messa a 5 von 1711, ebenda Hs. 16825 und Missa a 8 von 1712,

Nat. Bibl. Wien, Hs. 15575) ^{haben} folgende Anlage: 1) Credo (bzw. Patrem)... häufiger Besetzungswechsel zwischen Tutti und Soli - die Behandlung der Stelle 'Genitum' als homophoner, deklamierender Chorsatz ist auch bei Fux üblich und kehrt später (z. B. bei Tuma und Monn) oft wieder; 2) Et incarnatus... Chorsatz; 3) Crucifixus... Soloensemble (Quartett oder Quintett); 4) Et resurrexit... häufiger Besetzungswechsel wie im 1. Teil; Beginn und Abschluss des Teiles regelmässig Tutti, 'Et in Spiritum' regelmässig Soli; 5) Et vitam... Tuttifuge. Bei Fux hat das Credo manchmal noch mehr Sätze, indem auch noch innerhalb des obigen 1. und 4. Teils Doppelstriche gesetzt werden, etwa vor 'Et in unum Dominum' und vor 'Et in Spiritum' (Missa Sicut umbra, 1726) oder vor 'Deum de Deo' und vor 'Qui propter' (Missa S. Michaelis, 1718) ¹⁾ usw. (Ähnliche Teilungen kehren bei Wagenseil wieder.) Im Gegensatz zu Ziani ist die Schlussgestaltung bei Fux noch schwankend; neben der ausgebildeten Et vitam-Fuge wird oft noch die im 17. Jh. gebräuchliche Lösung: Amenfuge oder-Fugato, welchem das Et vitam als polyphone oder homophone Tuttigruppe, oder als kurzer Soloensemble Satz vorausgeht, verwendet; dasselbe gilt von der Gestaltung des Gloriaschlusses Cum Sancto Spiritu. Bei Caldara herrscht wie bei Ziani der Gebrauch der Et vitam-bzw. der Cum Sancto Spiritu-Fuge vor; letzterer geht manchmal, wie oben erwähnt, eine kurze langsame Einleitung voraus (übernommen und weitergepflegt durch Tuma und Monn.)

Zu der Verschiedenartigkeit der einzelnen Textabschnitte tritt nun im ersten Viertel des 18. Jh. ein dem gemeinsamen gedanklichen Unterton derselben entsprechendes ^{z. B.} Moment auch in der musikalischen Gestaltung hinzu:

a) ostinate Durchführung eines kurzen instrumentalen Motivs; in einer später anzuführenden Messe von Fr. Conti (Musikarchiv des Schottenstiftes, datiert: 1721) ist das Credo mit Ausnahme des Mittelsatzes fast durchweg von ostinaten Figuren begleitet, allerdings besteht hier das Einigende vorerst nur in der ostinaten Technik, das benützte Motiv selbst macht

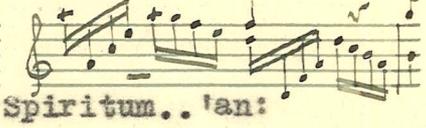
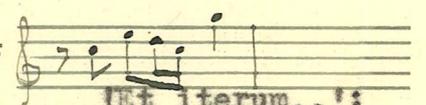
1): Aufführungsdaten nach den Sparten (Köchel) im Arch. d. Ges. d. Musikfr.

von einem zum anderen grösseren Abschnitt einem anderen, neuen Motiv Platz; es werden folgende Figuren verwendet:

zu 'Credo..':

'Deum de Deo':

'Genitum..':



die erste dieser Figuren wird 50 Takte hindurch fast ununterbrochen gespielt (vgl. S. 32 f.), dient aber ausserdem zur Begleitung einer kurzen Chorstelle (omnipotentem), die später noch viermal (u. zw. nach den Worten ..Filius Dei unigenitus', '..ante omnia saecula', '..de Deo vero' und '..per quem omnia facta sunt') transponiert, sonst aber musikalisch und textlich gleichbleibend wiederkehrt, also eine gesteigerte Formbindung, zugleich aber auch ein liturgischer Verszoss, der in die Richtung der "Credomesse" weist. Ostinat instrumentalbegleitung zum Credo ist auch bei Reinhardt zu finden (vgl. "Credomesse"), aber ebenfalls ohne Beschränkung auf ein Motiv. Dagegen beharrt ein Credo von Caldara (Missa Consolationis, Nat. Bibl. Wien Hs. 15899) den ganzen I. Teil hindurch, von 'Patrem' bis 'descendit de coelis' bei einem einzigen Ostinatmotiv, das von Violinen und Orgel gebracht wird:

Viol.: *mis.*

Singst. Pa - trum omni - po - ten - tem ya - clo - rum *mw.*

Org.

b) Häufiger geschieht die Verbindung der verschiedenartigen Abschnitte mittels kurzer Ritornellfiguren, die von den Violinen gespielt nur an den Zäsurstellen, während der Pausen in den Singstimmen, selten auch zur Begleitung derselben verwendet werden. Bei Caldara ist diese Technik mehrere Male festzustellen, z. B. in der Missa Commemorationis von 1729 (Nat. Bibl. Wien, Hs. 15897), wo dieselbe Ritornellfigur von 'Patrem' bis 'descendit' herrscht, eine andere von 'Et resurrexit' bis 'qui cum Patre et Filio'; in der Missa Desiderii (ebenda, Hs. 15901) kehrt die Ritornellfigur, die den ganzen I. Teil zusammenhält, in gleicher Verwendung sogar noch im IV. Teil (von 'Et in Spiritum' an) wieder. Auch C. Pachschi bringt auf diese Weise engeren Zusammenhang in die lose Reihung der Credoabschnitte (der I. Teil in den Messen Th. V. Nr. 3 und 1).

c) Die Lösung in Form der Credomesse wird u. eingehend besprochen.

d) Endlich kommt noch eine Gestaltungsweise des Credo in Betracht, die ihr Vorbild in der neapolitanischen Messe hat, vielleicht sogar eine weniger örtlich beschränkte, allgemeinere italienische Eigenart der Credoformung darstellt; sie ist festzustellen z. B. bei L. A. Predieri¹⁾ (1688-1767), Fr. A. Valotti²⁾ (1697-1780), B. Galuppi³⁾ (1706-1785) und G. B. Pergolesi⁴⁾ (1710-1736). Die musikalisch-formale Führung liegt hier vollkommen beim Orchester, das in einem dichten Satz ohne viel Pausen gehalten ist und die Formbindung dadurch bewerkstelligt, dass nach gewissen Abständen immer von neuem die Kopfgruppe des ritornellartigen Orchestersatzes auftritt, tonartlich wechselnd und in der ganzen Anlage an die ^{instrumentale} Konzertform erinnernd. Häufig werden auch die Singstimmen von der Thematik des Orchesters erfasst, so in dem erwähnten Credo von Pergolesi, das als Beispiel für diese Gestaltung dienen möge. Das Orchester besteht hier aus Unisono-Violinen, Viola und Bass und eröffnet das Stück folgendermassen

1) Nat. Bibl. Wien Hs. 17040.

2) Ebenda, Hs. 19085 Nr. 3.

3) Ebenda, Hs. 19088 und 19089.

4) Ebenda, Hs. 19087.

~~Die erste Chorgruppe~~

~~zeigt gleich deutlich~~

~~die Art der Abhängig-~~

Die danach einsetzende erste Chorgruppe zeigt gleich deutlich die Art der Abhängigkeit von der

Thematik des Orchesters:

Ebenso die anschließenden Soliabschnitte,

Tutti: Credo, Credo, Credo in unum Deum Pa- trem

die tonal schon weit abliegen:

Act-Solo
Et in unum Dominum Jesum Christum

Sopran-Solo
Et et Pa- tre et Patre

Von Deum de Deo an wird der Chor bis zum Schluss des I. Teiles beibehalten, der Themenkopf kehrt noch mehrere Male wieder:

Tutti: De-um de De-o lumina de lumine

Soli et sunt
Tutti: Qui pro-pter hunc

Nur die Mittelgruppe und das anschließende Et resurrexit sind ~~sind~~

frei von der Herrschaft des Grundthemas, wenn auch das Crucifixus mit seinem charakteristischen Septimensprung (eine der beliebtesten melodischen Wendungen dieser Zeit!) an dasselbe anklingt. Mit Et iterum übernimmt es wieder die Führung und behält sie uneingeschränkt bis zum Schluss bei, sogar als Thema der Schlussfuge dienend:

Et vi- tam venturi seculi saeculi

Eine ähnlicher Weise das ganze Credo umfassende thematische Einheitlichkeit ist auch für Galuppi bezeichnend, während die erwähnten Messen von von Predieri und Valotti von Et resurrexit ab ein neues Thema gebrauchen. Wie diese Formung auch mit der Credomesse zusammengeht, wird ein

später mitzuteilendes Credo von Fr. Conti zeigen. Deutliche Beeinflussung durch diese Gestaltungsweise ist bei Monn zu erkennen. Das *S a n e t u s* fällt in den kurzen Messen gewöhnlich ganz dem Tutti zu und überschreitet trotz deutlicher textentsprechender Untergliederung nur selten den Rahmen eines Satzes. In den grösseren Messen dagegen macht sich häufig eine Spaltung in zwei (1. Sanctus, 2. Pleni) oder drei (... 3. Osanna) Sätze bemerkbar; *Moli* kommen zumeist nur im 2. Satz zu Wort. Das *B e n e d i c t u s*, das im letzten Viertel des 17. Jh. (nach G. Adler) fast ausnahmslos solistische Ausführung zeigte, bildet auch ⁱⁿ der hier behandelten Zeit gewöhnlich einen Solo- oder Soloensemblesatz (gerne "a 3") doch kommen jetzt manchmal auch Chorgestaltungen dieses Teiles vor, so ein polyphones Chor-Benedictus bei Holzbauer (Th. V. Nr. 21. Abschrift 1749, also jedenfalls noch aus seiner Wiener Zeit stammend!) und ein akkordisch-deklamierendes Tutti als Benedictus bei A. Carl (Th. V. Nr. 12); diese Abweichungen vom Üblichen dürften auf den Einfluss von *F u x* zurückzuführen sein: bei ihm bildet das Benedictus sehr häufig einen Chorsatz. Eine eigenartige Gestaltungsweise des Benedictus muss besonders erwähnt werden: einstimmiger Gesang in langen, gleichwertigen Tönen, begleitet von einem "gehenden Bass" oder von Violinen, die ein ostinates Motiv durchführen. Die Melodik zeigt an den gregorianischen Choral erinnernde Wendungen, möglicherweise wären auch Beziehungen zum deutschen Kirchenlied nachzuweisen. Das erste diesbezügliche Beispiel ist einer Messe von A. Caldara (Missa Clementiae 1729; Nat. Bibl. Wien, Hs. 15899) entnommen, ist vom Chorbass ausgeführt und verwendet am Anfang den im Choral oft anzutreffenden Quintsprung mit umspielender Sext:

Violini:

Tutti li Bassi
sulla l'Organo

Be - - ne - - dic - - tus qui - ve - -

Die anderen beiden Sätze seien, da sie weniger leicht zugänglich sind,

vollständig mitgeteilt: ein Benedictus von Gr. J. Werner (Th. V. Nr. 17) - Solo
Sopran und -Alt im Unisono, nur von der Orgel begleitet:

Soli
Sopr.
Alt *uniso.*

Be - - ne - di - ctus qui ve - - nit in no - mi - ne Do -

mi - ri, Osanna in ex cel - - sis.

und ein Benedictus von A. Carl (Th. V. Nr. 7.), ebenfalls vom Oberstimmen-
Unisono, aber im Chor ausgeführt, ebenfalls begleitet von einem gehenden
Bass, der aber in der höheren Oktave von den Violinen mitgespielt wird;
die Melodik erinnert an das Benedictus des XVIII. Choralordinariums ("In
Feriis Adventus et Quadragesimae.."):

Tutti
Sopr.
Alt *uniso.*

Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - -

Violini: *uniso.*
(8 voc.)
Viola u. Organo.

Be - ne - - di - ctus

qui ve - nit in no - - mi - ne, qui ve - - nit in no - - mi -

The image shows a musical score for a vocal and instrumental piece. The top staff is for a Violin (Viali) and the bottom staff is for a piano accompaniment. The lyrics "ne Do - - - mi - ni" are written below the vocal line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "6", "2", and "6".

Das Osanna bildet immer einen selbständigen, polyphonen Chorsatz, dem manchmal, wie schon erwähnt wurde, eine Soloexposition vorausgeht. Eine formale Besonderheit stellt ein Benedictus von Fux dar (Missa S. Michaelis 1718; Wien, Arch. Musikfr.): eine Fuge mit einer Soloquartett- und zwei Chor-Durchführungen, die gleichzeitig den Text 'Benedictus..' und 'Osanna..' behandelt, gegenübergestellt als I. und II. Thema; ein selbständiger Osannateil ist nicht vorhanden. Im Agnus sind die verschiedensten Gestaltungen festzustellen. Allen gemeinsam ist die Beachtung der textlichen Gliederung in drei Teile; die Besetzung derselben ist teils nach dem Grundsatz der Steigerung abgestuft, teils herrscht eine bogenmässige Verteilung der Klangmasse (1. Agnus Tutti, 2. Soli, 3. Tutti), endlich wird auch gern barförmig disponiert: Soli, Soli, Tutti, eine Anlage, die manchmal auch von der Thematik unterstrichen wird. Das *Don a n o b i s p a c e m* hatte schon im Rahmen der polyphonen *A capella*-Messe oft eine gewisse Selbständigkeit, eine breitere Ausführung gegenüber den knappen Agnusabschnitten, die ihm vorausgehen, erlangt, wahrscheinlich infolge seiner Stellung am Schluss des Ordinarium Missae. In der konzertanten Messe des 17. Jh. ist die Abtrennung vom Agnus in vielen Fällen schon vollzogen, im 18. Jh. fast ausnahmslos durchgeführt. Manchmal hat dieser selbständige Satz die Gestalt einer Chor-fuge, unter Umständen mit der schon oft erwähnten solistischen Exposition; viel häufiger aber, und für die konzertierende Messe eigentlich bezeichnend ist die Donagestaltung, die auf dem klanglichen Gegensatz von Tutti und Soli, oder von Forte und Piano aufgebaut ist, bzw. beide Gegensatzordnungen verbindet; dazu gesellt sich oft eine typische, hei-

tere Ausdruckshaltung, dreizeitige, tanzartige Rhythmen und übersichtliche, volkstümliche Melodiebildung. Die Klanggegensätzlichkeit als Gestaltungsgrundsatz findet sich schon im 17. Jh. (z. B. im Dona der Missa Nuptialis von H. Schmelzter-D. d. T. i. Ö, Bd. 49, S. 74 ff.); die besondere Ausdruckshaltung des Dona, die bekanntlich sogar noch bei J. Haydn und W. A. Mozart von Bedeutung ist, lässt sich wenigstens bis in das erste Viertel des 18. Jh. zurückverfolgen. Zum Vergleich seien die Anfänge von fünf Donasätzen aus der ersten Hälfte des 18. Jh. angeführt:

1) M. A. Ziani, Missa a 8 voci con Istr. 1712 (Nat. Bibl. Wien Hs. 15574)

Allegro.

Vi. I.
Vi. II.

Vcllo.
Viola.
Org.

Solo:

Dona no-bis pa-cem, pa-cem

Dona no-bis pa-cem, pa-cem

2) C. Pachschiidt, Th. V. Nr. 1.; 1725.

Solo:

Do-na, dona no-bis pa-cem pacem, pacem, dona, dona no-bis pa-cem Dona, dona no-bis

Do-na no-bis pa-cem

6 2 6 6 6 6 4 4 6 6

3) J. J. Fux, Missa Reconvalescentiae a 5. Aufführ. 1726. (Nat. Bibl. Wien Hs. 1699)

Solo:

Sops. I.

Alt. Org.

Solo: Do-na do-na no-bis pa-cem pa-cem Dona

Do-na no-bis pa-cem, pa-cem Do-na

4) A. Caldara, Missa (Nat. Bibl. Wien, Sammelhs. 16698)

Solo:

Do-na no-bis pa-cem, pacem, pacem, Dona no-bis pa-cem

pacem, pa-cem

5) A. Carl, Th. V. Nr. 1; 1746.

Do-na no-bis pa-cem, no-bis pacem Dona no-bis pacem pa - - - -

Soli: *Tutti:* Dona no-bis pa - - - - cum *pp:* Dona no-bis

Dona no-bis pacem pa - - - -

Neben diesen beiden Hauptarten der Donagestaltung macht sich oft auch der Gebrauch der Wiederverwendung eines früheren Satzes geltend, das der Gebrauch der Wiederverwendung eines früheren Satzes geltend, das

der beiden Osanna in Erscheinung getreten sein (nach P. Wagner, Geschichte der Messe.. schon im 16. Jahrhundert festzustellen); wie weit das "Kyrie ut supra" zurückreicht, ist mir unbekannt, jedenfalls wird es in der österreichischen ^{Messe} des 17. Jh. schon verwendet; ebenso kommt es mit der Herausbildung eines fugenartigen Abschlusses in den Teilen Gloria und Credo, also in der zweiten Hälfte des 17. Jh., zum "Amen ut supra". Dieses letztere wird im 18. Jh. im gleichen Mass seltener, als an Stelle der Amenschlussfuge nun das Cum Sancto Spiritu bzw. Et vitam venturi tritt; an den übrigen erwähnten Stellen läuft der Brauch weiter, es tritt jetzt noch das Dona in den Kreis der auf Früheres zurückgreifenden Sätze ein. Besonders bei Caldara ist dies häufig der Fall, diesbezügliche Vermerke nach dem Agnus sind bei ihm oft zu finden, z. B. "Chirrie finale servira per il Dona" (Missa in C, dedicata alla SS Vergine Maria, 1735), "Il finale del Gloria servira per il Dona nobis pacem" (Missa Venerationis, 1721), "Il finale del Credo servira per il Dona nobis pacem" (Missa in spe resurrectionis, 1732). Zumeist aber wird im Dona auf das (2.) Kyrie zurückgegriffen, eine Bevorzugung, in der sich die Nutzbarmachung dieses mechanischen Brauches für den Zweck der Formrundung kundgibt. Auch andere Züge lassen sich erkennen als Weiterbildung, Umgestaltung der mechanischen Ut supra-Technik aus Gründen eines bewussteren Formwillens; so, wenn im 2. Kyrie das Thema des ersten zu einem neuen Satz verarbei-

x) schon 15. Jh.! (vgl. Trinken Cod.)

die Festmesse Benevoli's von 1628 zurückverfolgen lässt, ist die echoartige Abspaltung eines neuen Wortes (surrexit) von Et resurrexit, die in Messen von G. Fachschiidt (Th. V. Nr. 6) und G. Donberger (Th. V. Nr. 7) festzustellen (ähnlich, wie bei Wagenseil: "Et incarnatus, natus...").