Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Umschlagabbildung:

Auf dem Umschlag wurde ein Ausschnitt aus dem Altargemälde „Verkündigung der Geburt Christi an die Hirten durch den Verkündigungsengel" von Johann Dietrich Findorff (1722–1772) in der evangelisch-lutherischen Stadtkirche in Ludwigslust (auf Tafeln aus Pappmaché, 1772) abgebildet (Foto: Irmtraud Konradt, Ludwigslust).

Stiftung Dome und Schlösser in Sachsen-Anhalt

Stiftung Kloster Michaelstein

Herausgeber der Reihe *Michaelsteiner Konferenzberichte*:
Boje E. Hans Schmuhl, Generaldirektor der Stiftung Dome und Schlösser in Sachsen-Anhalt, Am Schloss 4, OT Leitzkau, D-39279 Gommern, als Treuhänderin der nicht rechtsfähigen Stiftung Kloster Michaelstein – Musikakademie Sachsen-Anhalt für Bildung und Aufführungspraxis, Michaelstein 3, D-38889 Blankenburg

Lektorat: Ute Omonsky
Redaktion: Bernhard Schrammek
Mitarbeit Notensatz: Bert Siegmund, Bernhard Schrammek

Layout und Umschlaggestaltung: Albrecht Lamey
Satz: Andrea Bayer-Zapf
Bildbearbeitung: Alfred Neff
Druck: TZ-Verlag & Print GmbH, Roßdorf b. Darmstadt

© Wißner-Verlag, Augsburg, 2014
© Stiftung Dome und Schlösser in Sachsen-Anhalt als Treuhänderin der nicht rechtsfähigen Stiftung Kloster Michaelstein – Musikakademie Sachsen-Anhalt für Bildung und Aufführungspraxis, 2014

ISBN 978-3-89639-958-8
(Wißner-Verlag, Augsburg)

ISBN 978-3-89512-140-1
(Stiftung Kloster Michaelstein)

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne schriftliche Zustimmung der Rechteinhaber unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen, die digitale Speicherung und Verarbeitung.

Inhalt

Vorwort 7

Veranstaltungsübersicht 15

JOHANN TRUMMER
Zur Ideologie und Ästhetik der katholischen Kirchenmusik 21

GUSTAV A. KRIEG
Zur evangelischen Kirchenmusik im 18. Jahrhundert und ihrem historischen Hintergrund 37

MICHAEL FISCHER
Die Sonne – „Der Gottheit schönstes Bild“
Religiöse Naturdeutung im Lied und in der Vokalmusik der Aufklärung 53

HANS-OTTO KORTH
Gibt es ein Kirchenlied des 17. Jahrhunderts? 71

ERIK DREMEL
„Geist=reich“ oder „Vernünftig“? Strategien des Theologietransports durch Kirchenlieder unter dem Einfluss von Pietismus und Aufklärung 85

FRANZ KARL PRASSL
Aufgeklärter Kirchengesang: Die Auswirkungen der Gottesdienstreformen bei Maria Theresia (1740–1780) und Joseph II. (1780–1790) auf Figuralmusik und Kirchenlied 101

HARTMUT KRONES
Protestantische und weltliche Musik in katholischen Kirchen 121

FRANZ GRATL
Retrospektive und Innovation in der katholischen Kirchenmusik des süddeutsch-österreichischen Raumes im 18. Jahrhundert 149

MARKO MOTNIK
Zwischen Aufklärung und Vormärz: Kirchenmusik am Esterházyschen Fürstenhof in Eisenstadt 169

BRIT REIPSCH
Georg Philipp Telemanns geistliche „Cantaten“ – Beispiele moderner protestantischer Kirchenmusik? 191

Bert Siegmund
Annotationen zur Nachwirkung der Kirchenmusik von Gottfried Heinrich Stölzel 209

Wolfram Ensslin
Retrospektive und Progression bei Carl Philipp Emanuel Bach
Untersuchungen zu den Bearbeitungsformen fremder Kompositionen in seinem Vokalwerk 225

Christoph Henzel
Zum Wandel der Kirchenmusik in Berlin im 18. Jahrhundert am Beispiel von St. Nikolai 273

Bernhard Schrammek
„Die Capellmusik ist undenkbar schön" – Exotisch-sinnliche Musikvergnügen „aufgeklärter" Rom-Reisender 307

Helmut Loos
Heilige Musik. Zur Rezeption sakraler Musik um 1800 317

Jan von Busch
Zur Aufführungspraxis in Mecklenburger Kirchen – Musik der Empfindsamkeit in Ludwigslust und Warlitz 327

Jürgen Meyer
Zur Akustik der Kirchen im 18. Jahrhundert 347

William Dongois
Gibt es einen idealen Klang des Zinken für die Kirche? 365

Hermann Max
Rhetorik – Affekt – Klangrede 371

Michael Malkiewicz
Tanzcharaktere in den Messkompositionen von Wolfgang Amadé Mozart 387

Autorenverzeichnis 403

Abkürzungen 408

Register der Musikinstrumente 411

Register der Orte 411

Register der Namen und musikalischen Werke 413

Vorwort

Im Zeitalter der Aufklärung durchdrangen die gesellschaftlichen Modernisierungen auch das religiöse Leben in den katholisch oder protestantisch weitgehend konsolidierten Ländern und Regionen. Dabei wurde die vom Absolutismus getragene Konfessionalisierung in einem langen Prozess von religiöser Toleranz abgelöst, welche sich in Bürgertum und Adel ausbreitete. Neue theologische Reformbewegungen entfalteten sich einflussreich. In den Lebensentwürfen setzte sich das aufklärerische kritische Denken durch. Der ganze Mensch mit Verstand und Herz, mit seinen Empfindungen und einer auf ihn gerichteten Erziehung rückte nun ins Wesenszentrum und in neues Licht.

Innerhalb der geistesgeschichtlichen Transformationen und Spannungsfelder waren auch die Gestaltungen von Musik und Musikprozessen durch eine Gleichzeitigkeit von retrospektiven und progressiven Ideen charakterisiert. Die Synthese von tradierender Rückschau und innovativem Fortschreiten in der damaligen Entstehung, Aufführung, Verbreitung und Rezeption von geistlicher Musik provoziert heute für deren gegenwärtige Aufarbeitung, Interpretation und Vermittlung die Frage: Wie klang geistliche Musik unter den Bedingungen der aufgeklärten Frömmigkeit?

So war es der Stiftung Kloster Michaelstein – Musikakademie Sachsen-Anhalt für Bildung und Aufführungspraxis ein Anliegen, vom 7. bis 9. Mai 2009 mit der XXXVII. Wissenschaftlichen Arbeitstagung *Über den Klang aufgeklärter Frömmigkeit – Retrospektive und Progression in der geistlichen Musik* zum Diskurs darüber einzuladen.

Dieser wollte auch zu den aktuellen Diskussionen um die Gestaltung von Musik in der Kirche beitragen und den Wert historischer Leistungen für heutige Aufführungen von Kirchenmusik aus dem musikalischen Erbe bewusst werden lassen: Musikgebundene Wortverkündigungen und geistliche Klangreden können durch historische Stilistik und Rhetorik transparent wirksam und für heutige Gemeinden sowie das gegenwärtige Publikum faszinierend gestaltet werden. Und für eine Kirchenmusik, welche in ihrem Qualitätsanspruch gehaltvolle Kompositionen mit künstlerischem Niveau zu verbinden strebt, stellt die Musikforschung weiteres Repertoire bereit, welches quellenkritisch und auf seine klangliche Wirkung sowie seinen historischen Kontext hinterfragt wurde.

Folgerichtig trugen mehrere Beiträge der Tagung Ergebnisse aus aktuellen Forschungsprojekten bei, so aus den laufenden Forschungen und Editionen um die geistliche Musik von Georg Philipp Telemann in Magdeburg und von Carl Philipp Emanuel Bach in Leipzig und Cambridge, der Erschließung des umfangreichen Œuvres geistlicher Musik von Gottfried Heinrich Stölzel in Michaelstein, den Editionen der Dresdner Hofkirchenmusik, dem Forschungsprojekt zur Triosonate in Zürich, dem Editionsprojekt zum deutschen Kirchenlied in Kassel, den Aufarbeitungen der Sammlungen von Gesangbüchern in Halle sowie aus der Erschließung der Kirchenmusikbestände der Fürsten von Esterházy in Eisenstadt.

Der Tagungsdiskurs näherte sich der Fragestellung anhand ausgewählter Beispiele und Wechselwirkungen katholischer und evangelischer Musik im deutschsprachigen Raum, wobei bereits der Begriff der Frömmigkeit die überwiegende Reflexion aus protestantischen Entwicklungen erahnen lässt.

Die Thematik berührte nicht nur den unmittelbaren musizierpraktischen Umgang mit geistlicher Musik des 18. Jahrhunderts, welche gleichzeitig Ideen und Strukturen verschiedener Zeitebenen enthält. Sie offenbarte sich vielmehr als komplexer Zusammenhang von Ideologie und Ästhetik, Liturgien, individueller Frömmigkeit und öffentlichen Gottesdiensten, musikalischen Gattungen und Repertoire sowie Kompositionsfaktur und Klangstilistik, Akustik und Musikinstrumentenbau. Darüber hinaus gewannen in Verbreitungsmethoden von Musikwerken und bei den Inhabern musikalischer Funktionen zunehmend arbeitsökonomische, wirtschaftliche und soziale Faktoren an Bedeutung.

Für das Musiziergut innerhalb des „Klanges aufgeklärter Frömmigkeit" und der Intensivierung des Religiösen ist das geistliche Lied konstitutiv und diente der Beförderung der Glückseligkeit des verständigen Menschen. Bereits seit der Reformation war es als Medium des Theologietransports, des Verstehens und Verbreitens von Glaubensinhalten anerkannt. Unter dem Einfluss der pietistischen Frömmigkeitsbewegung kam das Lied-Singen der individuellen Verinnerlichung und der Seeleninspiration zugute, es sollte frömmigkeitspsychologisch wirksam gemacht werden, bevor es in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts durch einen höheren Anteil neuer Dichtungen mit Klarheit und Verständlichkeit sowie in pädagogischer Absicht zur Ethisierung der Lebensführung beitragen sollte. In katholischen Kirchen habsburgischer Länder wurde durch den Josephinismus in modernisierendem Anliegen, hier allerdings mit radikalen staatlichen Eingriffen, an Stelle festlicher Kirchenmusik eine deutsche Messliedreihe (im Typ der deutschen Singmesse) zum Zwecke gemeinschaftlicher Liturgie, vernunftsbildender Erziehung und Erweckung religiöser Gefühle verordnet. Solcher Durchsetzungswille einfacher landessprachlicher Kirchenlieder war ebenso aufklärerisch motiviert wie in der Figuralmusik Wiener Kirchen eigens im 18. Jahrhundert entstandene deutsch-lateinische Kontrafakturen protestantischer geistlicher Motetten – tendenziell gefolgt von Aufführungen protestantischer geistlicher Musik in Konzertveranstaltungen lokaler katholischer Kirchen und der späteren Berufung auf Werke protestantischer Komponisten innerhalb der Ästhetik des Cäcilianismus.

Darüber hinaus zeigen Beispiele aus dem Musikschaffen und der Musikrezeption des süddeutschen und österreichischen Raumes, wie das Klangbild katholischer Kirchenmusik in dieser Landschaft von retrospektiven und progressiven Elementen durchwachsen war. In älterem Stil war es in örtlichen Pfarrkirchen zu hören (Hall in Tirol) oder in lange tradierten liturgischen Kompositionen für kaiserliche und fürstliche Höfe (Wien und Innsbruck). Zu Beginn des 19. Jahrhunderts widerspiegelte sich im Musikmäzenatentum und der Musikaliensammlung eines eng mit dem Wiener Musikgeschehen verbundenen renommierten Fürstenhauses (Esterházy) die adelig ambitionierte Verpflichtung zur Bewahrung einer kirchenmusikalischen Tradition, in welcher die repräsentative Kunst zugleich als politische und wirtschaftliche Machtstrategie fungierte. Dagegen konnte sich an einer kleinen fürstbischöflichen Residenz (Brixen) bereits in der Mitte des 18. Jahrhunderts auch modernes Repertoire finden. Und die Franziskaner zelebrierten innerhalb ihrer Ideale von Armut und Bescheidenheit eine spezifische konzertante Musica sacra, welche sich – in strengen Grenzen einer identitätsstiftenden konservativen Grundhaltung – geschickt modernen Orchesterbesetzungen anzunähern versuchte.

Während in der Feier der katholischen Messen die Klerikerliturgie über die Zeiten relativ konstant in möglichster Abgrenzung zu profanen Einflüssen geführt wurde und die zum kompositorischen Standard gehörenden Vertonungen des Ordinarium missae – von Komponisten unterschiedlicher Konfessionen – eine unermessliche Repertoirefülle hervorbrachten, war im freizügigeren Predigtgottesdienst des lutherischen Protestantismus dagegen der Boden für die Kantate bereitet. In diesem wurden die von Oper und italienischer Cantata da camera assimilierten Ausdrucksformen als neuartig und – abgesehen von konservativer Geistlichkeit – als Errungenschaft aufgenommen. Georg Philipp Telemann nahm sich solcher Libretti nicht nur kompositorisch mit theatralischer Stilistik an, sondern agierte gezielt und modern auch im Terrain der sich ausbreitenden individuellen Frömmigkeit und aufklärerischen Handelns: Die geistlichen Kantaten seines *Harmonischen Gottesdienstes,* 1725/26 und 1731/32 publiziert in gedruckten Partituraus gaben, empfahl er gleichermaßen für den öffentlichen Gottesdienst und die häusliche Privatandacht, autorisierte sie ebenfalls für eine rein instrumentale Ausführung und verlieh dieser geistlichen Musik mittels beigegebener didaktischer Hinweise eine zusätzliche Funktion als Unterrichtsmaterial. Nach Jahrhundertmitte, als die madrigalische Kirchenkantate dem neuen klaren und empfindsamen Anspruch an geistliche Musik nicht mehr entsprach, konnten qualitätvolle ältere Stücke – fallweise angepasst durch wechselnde formale Zusammenstellungen, aber unter Beibehaltung originaler Werksubstanz – eine bemerkenswert kontinuierliche Rezeption genießen. Aus dem Œuvre von Gottfried Heinrich Stölzel werden derart langlebige Kantaten und Messen bekannt, auch nachwirkend bis in die geistliche Konzertpraxis am Anfang des 19. Jahrhunderts. Sie klangen im lokalen Gothaer und mitteldeutschen regionalen Rahmen weiter, beispielsweise initiiert durch den Amtsnachfolger oder verbreitet an umliegende Höfe, aber auch im davon entfernteren Norddeutschland, wo Carl Philipp Emanuel Bach durch die Zusammenstellung „eigener Kompositionen“ aus bearbeiteten fremden oder übernommenen eigenen Werken eine moderne Kirchenmusik schuf. Der Musikdirektor der fünf Hamburger Hauptkirchen wusste seinen Zuhörern in Gemeinde und Publikum durch seine individuelle Synthese von retrospektivem Material und innovativer Komposition nun bewährte Qualität in moderner Ästhetik neuartig und wirkungsvoll darzubieten. Dass jedoch nicht jede von derartigen Kriterien getragene Bearbeitungspraxis, insbesondere die interkonfessionelle Transformation von präexistentem musikalischem Material, von musikpraktischem und gesellschaftlichem Erfolg gekrönt war, beweist der Installationsversuch einer alten päpstlichen Messe im bürgerschaftlich beflissenen Berlin.

Einen anderen Ausdruck fanden die Reformbewegungen der Jahrhundertwende in dieser Residenzstadt in der schrittweisen Loslösung der kantoratsverantworteten kirchenmusikalischen Praxis von gottesdienstlicher Funktion, welche durch die Ausbreitung religiöser erbaulicher Musik im städtischen Konzertleben seit 1779 kompensiert wurde – mit Konsequenzen für einen deutlichen Bruch im Repertoire, für die Unterrichtsorganisation, für einen ausgeweiteten Laien- und Liebhaberanteil, für das professionalisierte Berufsprofil in avisierter Trennung von pädagogischem und künstlerischem Amt, für die soziale Situierung des Kantorats bzw. städtischen Musikdirektors. Mit der Einbindung geistlicher Musik in die religiösen Herzensangelegenheiten der dafür aktiven bürgerlichen Gesellschaft war auch in Berlin der Weg geebnet, die Auffassung der Tonkunst als eigenständige Musikreligion zu etablieren.

Für die Thematik der Konferenz wurden verschiedenste Orte und Regionen vergleichsweise herangezogen, Wien, Berlin, Leipzig, Hamburg, Gotha, Rom seien noch einmal hervorgehoben. In einer Residenz wird die symptomatische Verflechtung von Ideologie und Raum für das ideale Klangbild der aufgeklärten Frömmigkeit besonders deutlich, in Ludwigslust. Dort errichtete man die Schlosskirche erst in jener Zeit neu, schuf also die Grundlagen aktueller Klanggestaltungen unbelastet retrospektiver Räume. Die geistliche Musik sollte nun, auch in frei zugänglichen Konzertaufführungen, aus einem bühnenbildartig arrangierten Kirchenraum ihre Wirkung entfalten – auf das Zentrum: auf die religiösen Gefühle der Menschen, auf den Geist des frommem Zuhörers. In der herzoglich geförderten Volksfrömmigkeit kam der Raumakustik, der emotional wirksamen Klangentfaltung „aus den himmlischen Sphären" wesentliche Bedeutung zu.

Ungeachtet dessen sind bekanntlich generell die vorhandenen Raumsituationen in Kirchen unter akustischer Sicht bzw. das Arrangement der Interpreten damit damals wie heute grundlegend für eine der Musik adäquate Klangwirkung – auch für die Aufführungspraxis von Musik des 18. Jahrhunderts. Indem die helle Akustik der barocken Kirche die Textverständlichkeit unterstützt, kommt sie den Musikern entgegen, Affekte klar, deutlich und mit anregendem Ausdruck zu interpretieren. Dieses Anliegen wurde während der Tagung auch in einem Demonstrations-Workshop mit Hermann Max deutlich, der an Motetten verschiedener Epochen die aufführungspraktisch wirkmächtige Kraft von Rhetorik und Affekt erfahrbar machte. In seiner Arbeit an der Wortbehandlung zum Singen der Inhalte folgte Max seinem Vortrags-Grundsatz „Der Affekt bestimmt das Tempo!" und vermittelte eindrucksvoll, wie modern und faszinierend sich die Verkündigung des Wortes, das „klingende Gotteslob" und wirkungsvolle musikalische Klangreden durch bewussten Gebrauch historischer Stilistik gestalten lassen. Für dieses und weiteres kirchenmusikalisches Repertoire, beispielsweise für Messen Mozarts, geht von der Tagung auch die begründete Anregung und Ermutigung aus, Tempo und Charakter von manchem Kompositionsteil „bitte etwas tänzerischer" zu musizieren.

Der Aufführungspraxis geistlicher Musik wurden in der Stiftung Kloster Michaelstein während des gesamten Jahres 2009 neben dieser Tagung weitere Meisterkurse und Konzerte gewidmet. Diese waren insbesondere mit dem Instrument Zink verbunden. Pries man doch während seiner Blütezeit im 16. und 17. Jahrhundert besonders dessen Klang in kirchlichen Räumen und verglich ihn in diesem Gebrauch mit einem in die Finsternis einfallenden Sonnenstrahl, bevor man ihn und seine Instrumentenfamilie dann bereits im 18. Jahrhundert als Element eines älteren Stils und retrospektiven Charakters ansah. Im Oktober gleichen Jahres widmete sich noch einmal gesondert das 30. Musikinstrumentenbau-Symposium dem Thema *Der Zink – Geschichte, Instrumente und Bauweise.*

All diesen Projekten verlieh William Dongois als „Artist in Residence" in Michaelstein künstlerische Kontinuität und Geltung. Er war als international ausgewiesener Interpret dankenswerterweise der Einladung in das ehemalige Zisterzienserkloster gefolgt. Durch seine Beschäftigung mit Bau und Klang der Zinken trägt er wesentlich zur Weiterentwicklung der Aufführungspraxis für diese Instrumente bei und diesem Zusammenhang galt auch sein – mit musikpraktischen Demonstrationen versehenes –

William Dongois
Artist in Residence in der Stiftung Kloster Michaelstein im Jahr 2009

Referat innerhalb der Tagung. Für eine Dauerausstellung *Zinkinstrumente: Originale und Nachbauten* stellte er Zinken seiner Sammlung zur Verfügung; diese Präsentation wurde im Mai eröffnet und konnte, über das Symposium hinaus, besichtigt werden, bis die thematisch und künstlerisch aufbauende Reihe der Meisterkurse mit William Dongois in der Veranstaltung zur *Solo- und Kammermusik für Zink und Violine aus Italien, Österreich und Deutschland von 1610 bis 1660* im November ihren Abschluss fand.

Auch im musikalischen Rahmenprogramm der Tagung, der Musikalischen Eröffnung in der Herzogskapelle des Klosters und dem Konzert in der Kirche St. Bartholomäus Blankenburg, wirkte William Dongois aktiv mit.[1]

Die Musikalische Eröffnung führte mit vier exemplarischen Kompositionen in das Anliegen der Tagung ein, Musik unterschiedlicher Konfessionen und auch deren Wechselwirkungen zu beleuchten. Unter dem Titel *Habt auf das Wort des Höchsten acht* – nach einer Arie der dabei erklungenen De-tempore-Kantate aus Telemanns „Epistolischem Jahrgang“ *Harmonischer Gottesdienst* – standen je zwei Werke aus evangelischem und katholischem Entstehungskontext auf dem Programm. Dabei

1 Informationen zu den aufgeführten Werken lagen in den Einführungstexten von Brit Reipsch, Bert Siegmund, Gerhard Poppe, William Dongois, Ute Poetzsch, Marko Motnik und Uwe Wolf im Programmheft zur Tagung vor.

wiesen sowohl die evangelische Solo-Kantate von Georg Philipp Telemann als auch die beiden katholischen „Kammerduette“ von Giovanni Alberto Ristori auf weltliche italienische Kantatenformen zurück. Gemeinsam war ihnen ebenfalls die Wirkungsabsicht des rhetorischen Ausdrucksgehaltes und der bildtextlichen Sprache, auch ihre Verwendung nach der Predigt – diese jedoch einerseits in den Gottesdiensten der evangelischen Hamburger Hauptkirchen, andererseits in Freitags- und Sonntags-Andachten während der Fastenzeit in der katholischen Dresdner Hofkirche.

Das instrumentale Pendant der Kompositionsform mit zwei Oberstimmen und B.c. findet sich in der Triosonate. Vom Hofkapellmeister Gottfried Heinrich Stölzel am protestantischen Gothaer Hof blieben 18 derartige Werke erhalten, unter denen wiederum sieben Kompositionen den Typus der Kirchensonate mit der Satzfolge langsam – schnell – langsam – schnell bedienen und teilweise auch als Orgelsonaten herausgegeben wurden. Die neuzeitliche Erstaufführung einer solchen Triosonate – mit dem Einsatz der Orgel in der Basso-continuo-Gruppe als Indiz für den kirchenmusikalischen Gebrauch des Werkes – sollte zugleich an die Problematik der instrumentalen Kirchenmusik erinnern, welche neben der kompositorischen Faktur insbesondere deren liturgische Funktion sowie deren Besetzung betrifft. Aber auch die Aufmerksamkeit auf eine Gattung lenken, welche (auf Grund des quantitativ relativ geringen und flexiblen Musikereinsatzes) noch heute das praktische Interesse vieler Kirchenmusiker erwecken dürfte. Bis auf die Entwicklung der Sonata da chiesa im 17. Jahrhundert ging eine Solo-Sonate für Zink und B.c. von Giovanni Battista Fontana zurück. Sie ließ die frühe Verbundenheit der instrumentalen Kirchenmusik mit liturgischer Vokalmusik und die Anfänge freier Gestaltung solistischer Instrumentalstimmen über dem Generalbass hörbar werden. Auch dabei war und ist für die Ausführung des Basso continuo die Orgel obligatorisch.

Jedes dieser Werke korrespondierte mit Referaten der Tagung, mit jenem zur modernen Kantatenproduktion Telemanns, zum Schaffen Stölzels, zur Triosonate in der Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts, zu Institutionen und Überlieferungen von Kirchenmusik in der kursächsischen Residenzstadt Dresden und mit jenem zum Klang des Zinken in der Kirche. Bedauerlicherweise konnten die beiden wissenschaftlichen Beiträge, welche sich der Triosonate bzw. dem kirchenmusikalischen Geschehen in Dresden widmeten, nicht in diesen Konferenzbericht aufgenommen werden.

Eine ähnliche wissenschaftsverbundene Konzeption mit Berücksichtigung evangelischer und katholischer Werke lag dem Konzert *Irdisches Vergnügen in Gott* zugrunde. Dieses nahm im Titel auf jene gleichnamige Gedicht- und Prosasammlung von Barthold Heinrich Brockes Bezug, in welcher er frühzeitig (1727) das Adjektiv „aufgeklärt“ verwendete.

Die eröffnende Kantate *Sehet an die Exempel der Alten* (uraufgeführt im Januar 1721) aus Telemanns zweitem „Concerten-Jahrgang“ führte unmittelbar in das musikalische Spannungsfeld von Altem und Neuem: Hier forderte der Komponist zur textlich suggerierten Besinnung auf bewährte biblische Traditionen eine seinerzeit bereits als veraltet geltende Instrumental-Besetzung, nämlich ein zu Streichern und Oboen hinzutretendes Bläserensemble aus Zink und drei Posaunen, versah diese klangliche Emblematik aber in gemütsbewegender Absicht mit modernen musikalischen Erfindungen.

In der *Sonata* von Johann Joseph Fux spiegelte sich die bereits in der Musikalischen Eröffnung angeklungene innovative Gattungsentwicklung, nun mit einem Werk, welches etwa ein Jahrhundert später von der Aufnahme des modernen französischen, italienischen und deutschen Geschmacks in eine konstruktive Kompositionstechnik und mit ihr von bewusster Tradierung älteren Stils innerhalb aktueller Kirchenmusik zeugt. Die Aufführungen der Telemann-Kantate und der Fux-Sonate waren gleichermaßen dem Zink-Klang in der Kirche gewidmet.

Ein maßgeblicher Nachfolger von Fux in den Ämtern des Kapellmeisters am Dom St. Stephan und des Hofkapellmeisters am Kaiserhof in Wien, Georg von Reutter d. J., gehörte zu den schillerndsten Musikerpersönlichkeiten im Wien der Theresianischen Epoche. Ein Referat würdigte die von retrospektivem Geschmack geprägte Musikaliensammlung des Fürsten Nikolaus II. von Esterházy in Eisenstadt, in welcher bis heute eine der größten Reutter-Sammlungen vorhanden ist. Die neuzeitliche Erstaufführung von Vertonungen der Anrufungen der Muttergottes, einer *Lauretanischen Litanei* mit der überlieferten Ergänzung durch eine nach dem Kirchenjahr festgelegten Marienantiphon, *Salve Regina,* und einer abschließenden Oration *Sub tuum praesidium* gab klanglichen Eindruck von den beliebten Andachten mit instrumentaler Begleitung. Die damals geschätzten, relativ leicht aufführbaren, unbeschwert und kantabel wirkenden Werke Reutters, einschließlich seiner sprichwörtlich „rauschenden Violinen“, lassen auch in Zukunft auf weitere Erschließungen und Wiederaufführungen solcher Werke aus dem katholischen Ritus hoffen.

Schließlich folgte die direkte konzertante Gegenüberstellung zweier Kantaten dem Referat zur Bearbeitungspraxis in Werken Carl Philipp Emanuel Bachs. Dieser formte seine Perikopen-Kantate *Der Himmel allenthalben* überwiegend aus einer einzigen Komposition, aus Carl Heinrich Grauns Trauermusik für Friedrich Wilhelm I. von Preußen (1740). Die Hamburger Erstaufführung der „neuen Komposition“ im Jahr 1774 folgte ihrer Berliner Vorlage in einem Zeitraum von 34 Jahren, aber wahrscheinlich ist damals, so lange Bach die Kirchenmusiken leitete, keine andere seiner Bearbeitungen und Pasticci in Hamburg so oft und gern in mehrfachen Wiederholungen gehört worden. Eines der neuen Rezitative reflektiert darin die gottgegebene zweckmäßige Natur und gibt mit dem Text „Gott krönt das Jahr mit seinem Gut, erfüllt das Land mit tausendfachem Segen und sein Geschöpf mit Freudigkeit und Mut. Am Morgen tränkt der Tau das Land, das Feld, von Sonnenglut durchbrannt, fühlt sich erquickt durch sanften Abendregen“ der individuellen Freude und der Lichtmetaphorik innerhalb des Klanges aufgeklärter Frömmigkeit Ausdruck.

Allen Künstlern und Referenten sei nochmals für ihre Aufgeschlossenheit und engagierte Mitwirkung an der Vorbereitung und Durchführung dieser Konferenz herzlich Dank gesagt.

Mit wissenschaftlicher Umsicht besorgte Dr. Bernhard Schrammek dankenswerterweise die Redaktion dieses 78. Bandes der Reihe *Michaelsteiner Konferenzberichte.* Dank gilt ebenfalls den Mitgliedern des Beirates der Stiftung Kloster Michaelstein, deren Engagement für das Michaelsteiner Wirkungsspektrum zum internationalen Ansehen der Stiftung kontinuierlich beiträgt.

Michaelstein, im Frühjahr 2014 Ute Omonsky