

Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 34 (2010)

Artikel: Kompositorische Weiterentwicklung und aufführungspraktische Anpassung : Beobachtungen zu den Fassungen einer Missa von Gioseppe Peranda

Autor: Hartinger, Anselm

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-868903>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 16.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

KOMPOSITORISCHE WEITERENTWICKLUNG UND AUFFÜHRUNGS- PRAKTISCHE ANPASSUNG. BEOBACHTUNGEN ZU DEN FASSUNGEN EINER MISSA VON GIOSEPPE PERANDA

VON ANSELM HARTINGER

I.

Wiewohl im engeren Sinne nicht historisch hergeleitet, sondern dem analytischen Instrumentarium der modernen Wissenschaft entnommen, erweisen sich die Termini ‚Werk‘, ‚Werkstatt‘, ‚Handwerk‘ und ‚Material‘ dennoch als für die Beschäftigung mit der Kompositions- und Bearbeitungspraxis des 17. Jahrhunderts geeignete Begriffe.¹ Dass jedweder Komposition und Neueinrichtung irgendeine Form des Umgangs mit Material zugrunde liegt, liegt ebenso auf der Hand wie der Umstand, dass man sich, um den Metamorphosen eines bestimmten Musikstückes nachzugehen, gleichsam in die ‚Werkstatt‘ eines Komponisten oder Bearbeiters begeben muss, um ihm bei der Ausübung einer Tätigkeit über die Schulter zu sehen, der zweifellos im wörtlichen wie übertragenen Sinne eine ‚handwerkliche‘ – weil mit der Hand ausgeübte und von tradierten Regeln geprägte – Dimension zu eigen ist. Nun wirft die Existenz und Untersuchung von abweichend überlieferten Fassungen allerdings das Problem der ‚Werkidentität‘ auf, was die Frage nach sich zieht, wie ein musikalisches ‚Material‘ beschaffen sein muss, um eine erkennbare Verwandtschaft mehrerer auf ihm beruhender Ausformulierungen zu begründen, und ob – und unter welchen Voraussetzungen – es sich dergestalt zu verfestigen vermag, dass von einem abgeschlossenen ‚Werk‘ gesprochen werden kann. Im Zentrum der folgenden Überlegungen steht somit die Suche nach Konstanten und Variablen im Prozess der Genese, Fixierung und Übertragung musikalischer Strukturen und Aufführungsfassungen. Zugleich wird es darum gehen, durch eine Typologie des Umgangs mit musikalischem Material zu einem besseren Verständnis einerseits gängiger Praktiken und andererseits außerordentlicher Vorgänge in der musikalischen ‚Werkstatt‘ dieser Zeit beizutragen und damit die Welt des kompositorischen und aufführungspraktischen ‚Handwerks‘ von einem Bereich zu trennen, der mit Kompositionskunst, kompositorischer Strategie oder gar Autonomie nur vorläufig umschrieben wäre.²

¹ Der vorliegende Beitrag stellt die erweiterte Fassung eines im November 2010 auf dem Basler Symposium *Werk, Werkstatt, Handwerk – Neue Zugänge zum Material der Alten Musik* gehaltenen Referates dar.

² Ich beziehe mich dabei sowohl auf die für ein musikalisches Ausbildungsinstitut angemessene Wertschätzung des Handwerksbegriffs wie auch auf die latent pejorative Note, die bei diesem Begriff in der musikalischen Moderne in Gestalt einer mindestens impliziten Gegenüberstellung zum kompositorischen Genie stets mitschwingt.

Der Umgang mit derartigen kategorialen Abgrenzungen ist für die weitere Erschließung der alten Musik zweifelsohne von erheblicher Bedeutung.³ Anders als es der abgehobenen Metadiskussion der Kulturwissenschaften möglich ist, zwingt der höchst praktische Gegenstand der historischen Musikforschung – die notierte oder anderweitig tradierte Musik selbst mitsamt der Geschichte und der Bedingungen ihrer In-Klang-Setzung und Rezeption einst und jetzt – jedoch dazu, empirisch konkret und damit verbindlich zu werden und jedwedes Nachsinnen auf bestimmte Materialien und Quellen zu stützen. Bevor deshalb an Theoriebildung, terminologische Überlegungen und Systematisierungen aller Art überhaupt gedacht werden kann, gilt es zunächst, das eigene ‚Handwerk‘ der musikhistorischen Arbeit im Sinne der Beschaffung, Beschreibung und Auswertung dieser Quellen als jenes ‚Materials‘ auszuüben, ohne dass jede Diskussion über Begrifflichkeiten und Kategorien musikbezogener Handlungen und Aneignungen ins Leere liefe. Diese primär empirische Orientierung lässt es auch geraten erscheinen, im Fortgang dieser Untersuchung den Begriff einer notierten bzw. Aufführungs-‚Fassung‘ demjenigen eines ‚Werkes‘ vorzuziehen. Lassen sich doch derartige Stadien der Fixierung eines Materials trotz nicht selten unvollständiger oder unübersichtlicher Musikalien- und Dokumentenbestände zumindest vom Grundsatz her quellenmäßig erfassen, abgrenzen und günstigenfalls sogar datieren, während die Zuerkennung eines ‚Werkcharakters‘ bis zu einem gewissen Grad spekulativ bleiben wird.⁴

II.

Grundlage der folgenden Untersuchungen sind handschriftlich erhaltene Quellen zu zwei dem Komponisten Giuseppe Peranda zugeschriebenen Messen, die sich bei näherer Beschäftigung als zwei Fassungen eines Materials erweisen. Zunächst handelt es sich um eine in Berlin erhaltene *Missa Kyrie cum Gloria* [...] *del Sig. Peranda*, ein unvollständiger Stimmensatz sowie eine vorgängige Partitur zu einer *Missa brevis* – Quellen, die ihre relative Bekanntheit nicht zuletzt dem Umstand verdanken, dass sie aus dem ehemaligen Besitz von Johann Sebastian Bach stammen, der die Stimmen um 1714/17 in Weimar abgeschrieben und eingerichtet hat.⁵ Diese Messe ist besetzt mit sechs Singstimmen (SSATTB), zwei Violinen, drei Violen, Fagott, sowie Violone respektive Organo, wobei es in den Singstimmen Tutti- und Solovermerke gibt.

³ Dies betrifft etwa die Abgrenzung verschiedener Fassungen oder Bearbeitungsstadien und darauf gestützte Entscheidungen für oder gegen eine bestimmte Darbietungsgestalt/Instrumentierung.

⁴ Und nur aufgrund ihrer Konsequenzen für die editorische oder aufführungspraktische Dimension von Stücken ist die Frage nach dem ‚Werk‘-Charakter von Kompositionen zumindest für die ältere Musik überhaupt relevant. Ob Musiker des 17. Jahrhunderts über die sehr unterschiedliche Einstellung bzw. Gelegenheit zu einer Drucklegung einzelner Kompositionen und Zyklen hinaus die emphatische Werkauffassung vorwiegend der Musikpublizistik des 19. Jahrhunderts geteilt haben könnten, ist demgegenüber eine eher akademische Überlegung.

⁵ Siehe dazu: Marco Giuseppe Peranda, *Missa in a*, Erstausgabe hg. von Peter Wollny, Stuttgart: Carus-Verlag, c2000. Der Autor dankt herzlich Peter Wollny (Leipzig) für den Hinweis auf die Peranda-Quellen sowie für zahlreiche hilfreiche Hinweise im Prozess ihrer Erschließung.

Eine stark abweichende Version des Stückes als Vollmesse liegt in einer aus dem Jahr 1671 stammenden Abschrift vor, die in der Musiksammlung des Fürstbischöflichen Archivs in Kroměříž/Kremsier (Mähren) überliefert ist.⁶ Diese Quelle, die eine Abschrift des dortigen Kapellmeisters Pavel Josef Vejvanovsky (ca. 1633–1693) darstellt, lässt vom Titelblatt her zunächst kaum an das Berliner Stück denken:

Missa B[eatae] Agnetis

6: Voces in Conc:

2: Violini in Con:

2 Violae in Conc:

2: Cornetti in Con:

3 Tromboni in Conc:

5 Voces in Capella

Aut. Sigre. Josepho Peranda

Scripta Cremsirii Ao. 1671 in Julio

Die Darstellung dieser Quellen und die Diskussion ihrer Provenienz kann hier nur skizzenhaft erfolgen, zumal einige zugehörige Aspekte noch ungeklärt sind. So gibt es eine weitere Quelle im Archiv des Prager Klosters der Kreuzherren vom Roten Stern, wo die Messe unter dem Titel *Missa Sancti Josephi* überliefert ist, und zwar offenkundig im Wesentlichen in der von Kremsier her bekannten Fassung.⁷ Eine Auflistung der zu diesem Komplex gehörigen Quellen befindet sich im Anhang dieser Studie; aufgrund der gegenwärtigen Unzugänglichkeit der Prager Abschrift sowie einiger verschollener Quellen lässt sich momentan nur ein vorläufiges und teils hypothetisches Stemma der Provenienzbeziehungen entwerfen. Deutlich und für die spätere Bewertung der Fassungschronologie relevant ist immerhin, dass es für beide Versionen einen auf eine je eigene Hauptquelle zurückgehenden, unabhängigen Überlieferungszweig zu geben scheint. Die Messe hat darüber hinaus auch in einem theoretischen Werk der Zeit, den *Praecepta der musicalischen Composition* (1708) von Johann Gottfried Walther, ihre Spur hinterlassen. Walther nutzt dabei eine Passage aus dem Laudamus der Missa als Beispiel, wie eine

⁶ Während die in Kremsier überlieferten Violin- und Trompetenkompositionen u. a. Salzburger und Wiener Provenienz bereits vielfach das Interesse der Forschung und vor allem Musikpraxis auf sich zogen, sind die hunderten, häufig großbesetzten Messen und sonstigen Kirchenwerke bisher erst ansatzweise erschlossen. Siehe dazu: Jiří Sehnal und Jitřenka Pešková (Hgg.), *Caroli de Liechtestein-Castelcorno episcopi Olomoucensis operum artis musicae collectio Cremsirii reservata*, Prag: Supraphon, 1998.

⁷ Obwohl die Komposition bei RISM unter der Signatur CZ Pkriz-XXXV C 73 verzeichnet ist, sind die Musikalien-Bestände der Kreuzherren seit der Rückübergabe an den Orden nach 1989 de facto unzugänglich. Trotz wiederholter Versuche war es deshalb bisher unmöglich, die Quelle einzusehen. Der Autor dankt u. a. Jiří Fukac (†), Vaclav Kapsa (Prag) sowie Petr Skalka (Basel) für hilfreiche Hinweise zum Status und der Zugänglichkeit der Archivalien.

satztechnische Übertretung durch ihre Deutung als Figur (sog. *heterolepsis*) gerechtfertigt werden kann.⁸

Peranda selbst ist heute eine noch immer weitgehend konturlose Figur der Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts. Allgemeiner bekannt ist allenfalls noch, dass er – wie Wolfram Steude nachweisen konnte – der Autor jener vierten Choralpassion nach Markus ist, die früher Heinrich Schütz zugeschrieben wurde und die wohl bereits zu ihrer Entstehungszeit dessen unvollendeten Passionszyklus nach allen vier Evangelisten vervollständigen sollte.⁹ Perandas Nähe zur Überlieferung der Schütz-Quellen ist kein Zufall. Stand doch der circa 1625 in Rom oder Macerata geborene Peranda seit den frühen 1650er Jahren als Altist, später Vizekapellmeister und zuletzt Kapellmeister in Diensten des sächsischen Hofes, womit er sowohl zeitweiliger Konkurrent und Kollege als auch Nachfolger des Sagittarius war. Peranda gehörte zu den jungen Musikern der dezidiert italienisch geprägten Kapelle des Kurprinzen Johann Georg, die nach dessen Regierungsantritt 1656 auch die Vorherrschaft in der Hofkapelle übernahmen. Mary Frandsen hat in aller Ausführlichkeit die musikalischen Entwicklungen und auch konfessionell mitbedingten Kontroversen der seinerzeitigen Dresdner Kapellszene beschrieben,¹⁰ die sich auch in der polemischen Leichenpredigt widerspiegeln, die der Hofprediger Martin Geier 1672 bei Schütz Begräbnis hielt.¹¹ Albrici und Peranda waren Mitte des

⁸ Auf die Relevanz dieser Erwähnung für den Provenienzzugang der Berliner (Bachschen) Quellen der Messe hat bereits Peter Wollny im Vorwort seiner Ausgabe (siehe Anm. 5) der *Missa in a* hingewiesen. Das Beispiel ist abgedruckt bei Johann Gottfried Walther, *Praecepta der Musicalischen Composition*, hg. von Peter Benary, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1955 (Jenaer Beiträge zur Musikforschung 2), 145. Im Kern geht es dabei um die Folge einer verminderten sowie einer reinen Quinte in benachbarten Stimmen (T. 45/46 des Gloria), die bei Walther dadurch gerechtfertigt wird, dass Bass und Tenor (Canto II) kurzzeitig ihre Stimmführung tauschen. Tatsächlicher struktureller Grund der Bassführung dürfte jedoch die quasi-ostinate Konzeption des Basses sein.

⁹ Vgl. Wolfram Steude, „Die Markuspasion in der Leipziger Passionen-Handschrift des Johann Zacharias Grundig“, *DJbMw* 14 (1970), 96–116.

¹⁰ Mary E. Frandsen, *The Sacred Concerto in Dresden, ca. 1660–1680* (Diss. University of Rochester, 1996), Ann Arbor: UMI Dissertation Services, 1997; Dies., *Crossing Confessional Boundaries. The Patronage of Italian Sacred Music in Seventeenth-Century Dresden*, New York: Oxford University Press, 2006.

¹¹ Martin Geier, *Die köstlichste Arbeit [...]*, Dresden: Andreas Löffler, 1672, Neudruck in: Eberhard Möller, Friedrike Böcher und Christine Haustein (Hgg.), *Ihr sollet Schatz und nicht mehr Schütze heissen. Gereimtes und Ungereimtes über Heinrich Schütz – Eine Quellensammlung 1613–1834*, Altenburg: Reinhold, 2003 (Köstritzer Schriften 3), 249–269. Dabei ging es neben der von Geier monierten „span=neue(n) sing=art“ mit ihrer „hüpfperliche(n) manier zu singen“ auch um die Nähe dieser Kompositionsweise zur katholischen Kultur sowie im Hintergrund auch um die Frage der Mitwirkung von Kastraten in der Hofkirchenmusik, die bereits Schütz empört hatte. Als Katholiken lebten sowohl Peranda als auch seine italienischen Kollegen wie Albrici in Dresden in der Diaspora, was dazu führte, dass Perandas Leichnam nach seinem Tod im Januar 1675 bei grimmiger Kälte über Land zum Friedhof des Klosters Marienstern in der Lausitz gebracht wurde, das aufgrund von Sondervereinbarungen bei der Übergabe der früher habsburgisch-böhmischen Lausitzen an Kursachsen 1635 katholisch geblieben war.

17. Jahrhunderts weithin berühmte und vielerorts verbreitete Komponisten, die nicht nur in der Dresdner Hofmusik lange Jahre den Ton angaben. Peranda etwa galt noch Johann Mattheson als „Affecten-Zwinger“ – ein Diktum, das es im Zusammenhang mit der Betrachtung seiner Kompositionsweise zu diskutieren gilt.¹² Auch wenn ein datierter Aufführungsbeleg fehlt, so kann doch kaum ein Zweifel daran bestehen, dass die von uns betrachtete Messe im Dresdner Hofgottesdienst dargeboten wurde, und zwar vermutlich in der Version der *Missa in a*, die deshalb auch von Seiten des Entstehungskontextes her als frühere Fassung gelten darf.¹³

Irgendwann vor Juli 1671 muss Peranda seine *Missa brevis* massiv überarbeitet haben. Nach allem, was wir dank der Forschungen von Jiří Sehnal und anderen wissen, war die Kapelle am Fürstbischöflichen Hof in Kremsier ohne weiteres in der Lage, eine so großbesetzte Komposition wie die *Missa Beatae Agnetis* darzubieten.¹⁴ Der Agnestag wurde im 17. Jahrhundert wohl am 6. März begangen;¹⁵ warum ausgerechnet die Kremsierer Messe nach der Heiligen Agnes benannt ist, die als Gründerin des Prager Ordens der Kreuzherren vom Roten Stern eher dort verehrt wurde, die Prager Fassung aber dem heiligen Joseph gewidmet wurde, muss zunächst offenbleiben.¹⁶ Da regelmäßige Kontakte

¹² Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg, 1740, Nachdruck Kassel und Basel: Bärenreiter, 1969, 18. Um diese Einschätzung nachvollziehen oder auch kritisieren zu können, bedürfte es einer Gesamtsicht von Perandas Schaffen, die angesichts der keineswegs abgeschlossenen Erschließung seiner Werke gegenwärtig noch kaum möglich ist. Der allzu naheliegende Vergleich mit dem stilistisch gänzlich anderen Werk von Schütz wird angesichts der häufig stark abweichenden Textgrundlagen beider Meister sowie ihres immensen Generationsunterschiedes dabei kaum weiterführen. Gegenüber dem berühmten Albrici dürfte Peranda jedenfalls der etwas tiefgründigere und auch mutigere Tonsetzer gewesen sein.

¹³ Die von Frandsen ausgewerteten Diarien sind nur für ausgewählte Zeiträume erhalten und es gibt häufiger Einträge, die die Darbietung nicht näher spezifizierter Ordinariumssätze belegen. Vgl. Frandsen, *The Sacred Concerto* (wie Anm. 10), 59–99; ein konkretes Beispiel etwa auf Seite 69. Da im evangelischen Gottesdienst in der Regel nur *Missae breves* dargeboten wurden, ist hier vor allem an die in Form der *Missa in a* erhaltene Fassung zu denken. Zu den für die Fassungschronologie relevanten Argumenten, die sich auf die merkliche Weiterentwicklung des Materials beziehen, siehe unten.

¹⁴ Jiří Sehnal, „Die Musikkapelle des Olmützer Bischofs Karl Liechtenstein-Castelcorn in Kremsier“, *KmJb* 51 (1967), 79–123; siehe auch: Paul Nettel, „Zur Geschichte der Musikkapelle des Fürstbischofs Karl Liechtenstein-Castelcorn von Olmütz“, *ZfMw* 8 (1921), 485–496. Im Bestand der Musikaliensammlung befanden sich zahlreiche Kompositionen dieser Dimension oder sogar noch größerer Besetzung. Vgl. dazu: Sehnal und Pešková, *Caroli de Liechtestein-Castelcorn* (wie Anm. 6).

¹⁵ Vgl. Jaroslav Polc, *Agnes von Böhmen 1211–1282. Königstochter, Äbtissin, Heilige*, München: Oldenbourg, 1989 (Lebensbilder zur Geschichte der böhmischen Länder 6), 188–189.

¹⁶ Vgl. zur Bedeutung des Agnes-Kultes bei den Kreuzherren: Willy Lorenz, *Die Kreuzherren mit dem roten Stern*, Königstein im Taunus, 1964 (Veröffentlichungen des Königsteiner Institutes für Kirchen- und Geistesgeschichte der Sudetenländer e.V. 2).

Dresdener Meister nach Kremsier nicht nachweisbar sind,¹⁷ die beiden im Fürstbischöflichen Archiv erhaltenen Messabschriften aber auf 1671 und 1672 datiert sind, ist es naheliegend, die Überlieferung der Messe in Böhmen bzw. Mähren mit Perandas Abwesenheit von Dresden und seiner Italienreise von 1670/71 in Zusammenhang zu bringen.¹⁸ Dass der Kremsierer Stimmensatz trotz etlicher bedenklicher Kopierfehler als Aufführungsmaterial intendiert war, kann hingegen wohl als sicher gelten.¹⁹

III.

Bevor es nun um den Vergleich der ‚Berliner‘ und ‚Kremsierer‘ Fassung der Messe gehen soll, ist es unerlässlich, nochmals einen reflektierenden Zwischenschritt zu vollziehen. Eine Theorie der Bearbeitung musikalischen Materials, die als normbildender Rahmen für derartige Untersuchungen herangezogen werden könnte, scheint es im 17. Jahrhundert als der Wirkungszeit Perandas zumindest in ausgearbeiteter Form nicht gegeben zu haben, wenn man von der in Lehrschriften wiederholt vorgebrachten Empfehlung absieht, sich an guten Meistern und Mustern zu orientieren und diese möglichst an Kunsthaftigkeit zu überbieten.²⁰ Eine Theorie des Werkes im 17. Jahrhundert kann deshalb nur eine praktische und empirische sein, die ihre Kriterien aus den musikalischen Quellen selbst gewinnt.

Tatsächlich verfügen wir über vielfältige Informationen aus der musikalischen Praxis, die gerade für das 17. Jahrhundert den Eindruck einer Epoche erwecken, in der im Umgang mit gedruckten und ungedruckten musikalischen Vorlagen nahezu alles möglich war. So hat etwa Michael Praetorius in seinem *Syntagma*

¹⁷ Die Kremsierer Sammlung enthält zwar noch zwei weitere Kompositionen Perandas – eine ähnlich großbesetzte Messe für 5 Concertat- und 5 Capellstimmen, 2 Violinen, 2 Violen, 2 Zinken, 3 Posaunen, Violone und Orgel (361–A34) sowie das geistliche Konzert *Rorate Cherubin* für 2 Soprane, Alt, 2 Violinen und Continuo (362–A 296) – jedoch keine weiteren Stücke Dresdener Provenienz, etwa des weit verbreiteten Albrici. Auffällig ist ebenfalls, dass alle drei Peranda-Abschriften nachweislich oder wahrscheinlich aus den Jahren 1670–72 stammen, was eher auf ein occasionelles Interesse Vejvanovskys denn auf langjährige Arbeitskontakte wie im Falle seiner Wiener oder Salzburger Vorlagenlieferanten deutet.

¹⁸ Vgl. dazu Frandsen, *Crossing Confessional Boundaries* (wie Anm. 10), 58–59. Ob man das Vorhandensein der Abschriften in Kremsier allerdings als Beleg für einen Aufenthalt am dortigen Hof heranziehen kann, dürfte fraglich sein. Von Dresden aus führte Perandas Italienreise mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit über das nahe Prag, kaum jedoch über das entlegene Kremsier. Auch sind die dortigen Peranda-Musikalien eben keine Autographen, sondern Abschriften des Kapellmeisters Vejvanovsky, der seine Aufführungsmaterialien aus vielfachen Quellen bezog.

¹⁹ Vgl. zur aus heutiger Sicht sehr beschränkten Probenpraxis der Zeit und damit zur prinzipiellen ‚Vereinbarkeit‘ stark fehlerhafter Aufführungsmaterialien mit dennoch realisierten Darbietungen Rudolf Walter, „Direktionsstimmen in der katholischen Kirchenmusik des 17./18. Jahrhunderts, vornehmlich in den Kernländern Österreichs, Böhmen und Schlesien“, *Musik des Ostens* 11 (1989), 139–152.

²⁰ Vgl. dazu Peter Wollny, „Schöne italienische musicalische Kunststücke uf teutzschem Boden – Über das Komponieren nach dem Dreißigjährigen Krieg“, *BjBHM* 32 (2008), 31–66, insb. 35.

Musicum sowie in den Vorreden und Stückeinleitungen zahlreicher seiner Sammlungen wie etwa der *Polyhymnia caduceatrix et panegyrica* von 1619 ein kaum überschaubares und auch in der heutigen Alte-Musik-Praxis noch keineswegs ausgeschöpftes Arsenal an Ausführungs- und Besetzungsvarianten hinterlassen.²¹ Man könnte angesichts dieser vom Komponisten ausdrücklich gewährten Freiheit fast den Eindruck gewinnen, dass Praetorius' Stücke weniger als abgeschlossene Werke denn als Materialien zur aufführungspraktischen Realisierung anzusehen sind. Doch ist Vorsicht geboten: Praetorius selbst verwendet ebendiese Kompositionen der *Polyhymnia* von 1619 wiederholt als konkrete Beispiele in seinem *Syntagma musicum*, behandelt sie also aller Flexibilität zum Trotz im Kern als durch den Druck fixierte Einheiten und damit zitierbare Werke, wie sich umgekehrt die Kompositionen der *Polyhymnia* nach dem System der „mancherley Arten und Manieren“ des dritten Bandes des *Syntagma musicum* anordnen lassen. Praetorius war insofern sowohl ein seine eigene Praxis beschreibender Theoretiker wie der Propagandist eines modernen Darbietungsstils, dem er mit exemplarischen Kompositionen zum Durchbruch verhelfen wollte. Man kann es von daher auch umgekehrt sehen: Es handelt sich bei diesen vom Komponisten vorgeschlagenen oder zumindest eingeräumten Varianten um alternative Lösungen sozusagen auf einer Stufe der Stückentwicklung, mit denen ein geschickter Impresario – und ein solcher war der an den verschiedensten Höfen engagierte Praetorius zweifellos – die Modalitäten einer Veränderung unter den unterschiedlichsten Bedingungen gleichsam vorgab. Etwas, das auch Heinrich Schütz und andere Tonsetzer ausweislich ihrer Vorreden immer wieder versucht haben. In diesem Sinne würde dergestalt präsentierten Kompositionen entgegen dem ersten Eindruck sogar ein ausgemachter Werkcharakter zukommen, den ihr Autor durch die Bereitstellung aller nur erdenklichen Varianten vor anderen, eben nicht autorisierten Verstümmelungen zu schützen gedachte. Es handelt sich sozusagen um *ein Werk*, das allerdings von Anfang an *in mehreren Versionen* vorliegt.

Auch zur Bearbeitungspraxis von Vorlagen durch andere Musiker, bei denen eine unmittelbare Kontrolle durch den Autor nicht gewährleistet war, gibt es vielfältiges Material, das vermutlich noch umfangreicher wäre, würde man sich des Schaffens zahlreicher vermeintlicher ‚Kleinmeister‘ ähnlich aufwendig annehmen wie desjenigen der ‚gesamtausgabenwürdigen‘ Komponisten. So hat Peter Wollny jüngst deutsche Bearbeitungen italienischer Vorlagen nach dem Dreißigjährigen Krieg vorgestellt und dabei auf das Aneignungsmodell der *aemulatio*, des Zurückzahlens mit Zinsen, verwiesen.²² Markus Rathey hat sich mit Christoph Kittels Adaptionen von Werken Schütz' beschäftigt, Thomas

²¹ Zu denken wäre dabei an selbstverständliche Dinge wie das Herausziehen einer Capella fidicina aus dem Generalbass oder die Ergänzung eines vollständigen Trompetenchors aus einer Prinzipalstimme, aber auch an die Simplex-Diminutus-Varianten, die empfohlene Hinzufügung von Symphonien und vieles mehr.

²² Vgl. dazu Wollny, *Über das Komponieren* (wie Anm. 20).

Drescher mit Bearbeitungen und der aufführungspraktischen Variabilität von Violinwerken des süddeutsch-österreichischen Repertoires.²³

Dabei kristallisiert sich ein weites Spektrum an möglichen Eingriffen in vorgängiges fremdes Material heraus, bei dem der Übergang zwischen aufführungspraktischer Einrichtung und kompositorisch-struktureller Neubestimmung fließend ist, wobei sich regions- und repertoireübergreifend gewisse Grundtypen herausarbeiten lassen. Barbara Wiermann etwa hat in ihrer Beschäftigung mit den Einrichtungen von Werken fremder Meister, die Kantor Michael Büttner an der Breslauer Kirche Maria Magdalena im zweiten Drittel des 17. Jahrhunderts vornahm, folgende Typen von Eingriffen unterschieden:

- kleinere Eingriffe und Korrekturen
- Hinzufügung von Sinfonien, instrumentalen Zwischenspielen und überhaupt Instrumentalstimmen zu reinen Vokalwerken
- Hinzunahme ergänzter vokaler Capellen für Tutti-Stellen bzw. zur Stärkung eines mehrchörigen Elementes
- Strukturelle Angleichungen und Umgestaltungen.²⁴

Eine zentrale Erkenntnis von Wiermann ist, dass sich die Eingriffe von fremder Hand schon aus Gründen der Praktikabilität im Grunde immer auf das für den verfolgten Zweck unmittelbar Notwendigste beschränkten. Hinsichtlich der strukturellen Eingriffe beobachtete sie vor allem eine eindeutige Tendenz zur Vereinfachung. Die in diesem Zusammenhang häufig anzutreffende Vergrößerung der Besetzung geht also gerade nicht mit einer Zunahme der kompositorischen Ambition und Differenziertheit einher, eine Erkenntnis, die für die Diskussion der wesenhaften Urheberschaft Perandas an der ‚Kremsierer‘ Fassung unserer Messe noch von Bedeutung sein wird.

Ein deutlich anderer Befund müsste sich ergeben, wenn man der Frage nachgeht, wie sich in der Werkstatt eines Komponisten selbst und im Dialog mit Aufführenden sowie als Reaktion auf konkrete Aufführungsbedingungen die Genese und Weiterentwicklung eines Stückmaterials vollzogen haben könnte. Dazu bietet sich erneut Perandas älterer Kollege Heinrich Schütz für eine Fallstudie an, da es zu ihm wohl umfangreichere Quellenforschungen als zu den meisten Komponisten der Zeit gibt und er aufgrund seines langen Lebens sowie seiner privilegierten Position in der Lage war, teils sogar mehrfache Editionen einzelner seiner Werke zu veranlassen. Diese können dann auch als unterschiedliche Stadien der Beschäftigung des Komponisten mit dem

²³ Markus Rathey, „Christoph Kittels Bearbeitung von Schütz' *O süßer Jesu Christ* (SWV 427) – Funktion und Anspruch“, *Schütz-Jahrbuch* 28 (2006), 141–155; Thomas Drescher, *Spielmännische Tradition und höfische Virtuosität. Studien zu Voraussetzungen, Repertoire und Gestaltung von Violinsonaten des deutschsprachigen Südens im späten 17. Jahrhundert*, Tutzing: Hans Schneider, 2004, insb. 197–227.

²⁴ Barbara Wiermann, *Die Entwicklung vokal-instrumentalen Komponierens im protestantischen Deutschland bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2005 (Abhandlungen zur Musikgeschichte 14), 356–372.

Material interpretiert werden, ohne dass der analytische Befund durch eine unübersichtliche Quellenlage oder die mögliche Einwirkung weiterer Mitwirkender verunklart wird. Die Untersuchung einer Reihe in zwei Druckfassungen bzw. gesicherten Quellen überlieferter Werke leitete dabei zu folgenden Erkenntnissen:²⁵

- Es gibt tatsächlich einen Bereich des fließenden Übergang von Einrichtung zu Bearbeitung, der etwa den Austausch von Instrumenten und Stimmlagen oder das Ausschreiben einer *capella fidicina* aus dem Generalbass betrifft und damit die bereits von Praetorius beschriebenen Techniken und Muster umfasst.
- In den betrachteten Beispielen bleiben meist die Tonart, Continuoführung und Abschnittsstruktur erhalten; die Einarbeitung von Veränderungen geschieht eher vertikal (Positionswechsel bzw. Stimmtausch innerhalb der Harmonie, Vergrößerung des herangezogenen Apparates) als horizontal (im zeitlichen Ablauf des Stückes).
- Obligate Instrumentalstimmen werden in ihrer Substanz nur selten modifiziert, da der von ihnen ausgefüllte Kernsatz (Triosatz) meist konstitutiv für das Stück ist. Die jederzeit mögliche Auffüllung mit Mittelstimmen wird davon nicht berührt.²⁶
- Veränderungen werden auf diejenigen Teile beschränkt, die aufgrund der modifizierten Besetzung etc. mehr oder minder zwingend angepasst werden mussten. In sich stimmige Teile einer kleinbesetzten Vorlage werden möglichst unverändert übernommen und erfüllen im neuen Zusammenhang die Funktion kontrastierender Abschnitte mit reduzierter Stimmenzahl.

Wenngleich die Betrachtung der Schütz'schen Bearbeitungspraxis zeigt, dass in den Händen eines Meisters auch kleinere Retuschen das Klangbild eines

²⁵ Herangezogen wurden dabei folgende Kompositionen: „Das ist je gewißlich wahr“ in der Fassung der 1631 gedruckten Begräbnismusik für Johann Hermann Schein (SWV 277) sowie in der Version der Nr. XX der *Geistlichen Chormusik* 1648 (SWV 388); „O Herr, hilf“ in der Version der *Kleinen Geistlichen Konzerte I* von 1636 (SWV 297) sowie der *Symphoniae Sacrae III* von 1650 (SWV 402); „Der Herr ist mein Hirt“ und „Mein Sohn, warum hast Du uns das getan“ jeweils in der handschriftlich überlieferten Kasseler Frühfassung von 1649/50 sowie nach Lesart der *Symphoniae Sacrae III* von 1650 (SWV 398 und 398a sowie 401 und 401a). Als ergänzendes Vergleichsmaterial wurde genutzt: Samuel Scheidt, „Herzlich tut mich erfreuen, die liebe Sommerszeit“ in der Version der 1635 gedruckten *Lieblichen Kraftblümlein* sowie des IV. Teils der *Geistlichen Konzerte* (gedruckt 1640).

²⁶ Eine wahlweise Instrumentalbesetzung a 5 oder a 3 ist in Concerten und auch Instrumentalsammlungen des 17. Jahrhunderts keineswegs eine Seltenheit. Insofern war die Besetzung und Ausführung der Mittelstimmen häufig freigestellt, wenn auch der Autor eine vollstimmige Ausführung bevorzugt haben wird.

Werkes nicht unwesentlich zu verändern vermögen,²⁷ so lässt sich eine echte Weiterentwicklung im Sinne der von Peter Wollny als *aemulatio* bezeichneten Annäherungsweise nur in wenigen Fällen nachweisen, die Schütz überdies explizit kenntlich gemacht hat und die sich auch nicht auf eigenes Material, sondern auf Vorlagen anderer Meister wie Monteverdi und Grandi beziehen.²⁸

Insgesamt lassen die anhand der Überarbeitungspraxis im Werk von Heinrich Schütz gemachten Beobachtungen den Schluss zu, dass auch im Umgang eines Komponisten mit seinen eigenen Vorlagen Eingriffe normalerweise eher in beschränktem Umfang erfolgten, wobei die Frage zunächst offenbleiben muss, ob sich dies mit dem Stilwandel und Generationsbruch in der Mitte des 17. Jahrhunderts veränderte.

IV.

Kommen wir zu den beiden Versionen der Messvertonung Perandas. Anhand der Tabelle im Anhang, die sämtliche Abschnitte der beiden Fassungen, ihren Umfang, ihre Besetzung sowie den jeweiligen Satztyp und stilistischen Zuschnitt synoptisch gegenüberstellt, lassen sich Art und Richtung der Bearbeitung bzw. Übernahme des Materials überblicksartig erkennen. Dieser Vergleich war natürlich nur für Kyrie und Gloria möglich, da die Ausweitung der *Missa brevis* hin zu einer Vollmesse selbst einen tiefgreifenden Bearbeitungsschritt darstellte. Ganz ähnlich wie bei den Werkfassungen von Schütz sowie weitgehend entsprechend den Beobachtungen von Wiermann²⁹ ließen sich dabei wiederum vier Typen von Eingriffen feststellen:

- Durchsichtskorrekturen und Varianten
- Anreicherung, Neubesetzung und Umdisponierung
- Angleichung und Vereinheitlichung
- Neukomposition

Zur *ersten Kategorie* gehören viele kleinere Korrekturen und Lesartendifferenzen, wie sie typischerweise im Ergebnis einer Durchsicht zustandekommen. Das beginnt beim Ausschreiben von Verzierungen. So ist etwa die kleine Änderung im Takt 44, Zählzeit 1 des Gloria keine echte Korrektur, sondern

²⁷ Siehe dazu den veränderte Schlussabschnitt der Motette *Das ist je gewißlich wahr* in der 1648 gedruckten zweiten Fassung, der mit der Rücknahme einer in der Erstfassung wahrscheinlich als Hommage an den Personalstil des verstorbenen Johann Hermann Schein angelegten kleinteiligen Passage einen Zugewinn an Gravität mit sich brachte.

²⁸ So sind *Es steht Gott auf* SWV 356 sowie *O Jesu süß, wer dein gedenkt* SWV 406 Neukompositionen nach Bestandteilen zweier Madrigale von Monteverdi bzw. nach dem Konzert *Lilia convallium* von Allessandro Grandi. Vgl. dazu u. a.: Gerald Drebes, „Schütz, Monteverdi und die ‚Vollkommenheit der Musik‘: *Es steh Gott auf* aus den *Symphoniae sacrae* II (1647)“, *Schütz-Jahrbuch* 14 (1992), 25–55.

²⁹ Vgl. S. 80 sowie Anm. 24.

ein hinzugefügter *accento*.³⁰ Hier hat der Komponist eine Stelle, die trainierte Sänger von selbst verziert hätten, in seiner zweiten Fassung ausgeschrieben.

Missa in a

Missa B. A.

Dies ist sicher ein Beispiel für den Bereich der bloßen aufführungspraktischen Einrichtung und könnte ein Argument dafür sein, dass es sich bei der *Missa Beatae Agnetis* um eine ‚Exportversion‘ handelte: vermutlich rechnete Peranda nicht damit, dass die auswärtigen Sänger die verfeinerte Vortragsweise, die ihm als professionellem Vokalist selbst vertraut war, beherrschten.³¹ Zuweilen werden einzelne Stellen durch scheinbar nebensächliche Veränderungen auch gänzlich neu profiliert. Dies gilt etwa für die Neufassung des Fugenthemas „Propter magnam gloriam tuam“, bei der Peranda nur einen einzigen Ton austauscht und zusätzlich eine Punktierung einfügt, was der gesamten Phrase jedoch zu einer deutlich schlagkräftigeren Deklamation verhilft:

Missa in a

Missa B. A.

Überzeugender als in der ‚Berliner‘ Fassung wirkt auch die Verteilung der Textglieder zu Beginn des Gloria der *Missa Beatae Agnetis*. Die Wiederholung der gesamten Textphrase „Et in terra pax hominibus“ statt des zergliederten „Et in terra pax – Et in terra pax – pax – pax hominibus“ erweist sich dabei als die kompaktere Lösung:

Missa in a

Basso

Missa B. A.

Basso Ripieno

³⁰ Der Autor dankt Annette Gfeller (Basel) für die anregende Diskussion dieser und vergleichbarer Stellen der Messe.

³¹ Siehe dazu auch die auf ganz ähnliche Weise verzierte Notation der beiden Violinen in Takt 42 des Gloria der *Missa Beatae Agnetis* gegenüber dem Takt 44 der *Missa in a*.

In eine ähnliche Richtung weist die melodische Neugestaltung des Domine Deus in der solistische Basspartie über einem in beiden Fassungen identischen Continuo und bei beibehaltenem Rhythmus:

Basso solo

Do - mi - ne, Do - mi - ne, Do - mi - ne De - us,

Basso

Do - mi - ne, Do - mi - ne, Do - mi - ne De - us,

Bei all diesen Modifikationen kommt es im Kontext unserer Fragestellung weniger darauf an, welche Fassung uns oder auch Perandas Zeitgenossen letztlich überzeugender erschienen sein mag, sondern auf die grundsätzliche Einschätzung, dass Änderungen und Entscheidungen dieser Art eigentlich nur vom Komponisten selbst und kaum vom Abschreiber oder fremden Bearbeiter herrühren können. In der Regel zu tiefgreifend, um als bloße Schreibfehler durchzugehen, verändern sie doch weder den Ambitus noch den Charakter oder die Besetzung des Stückes. Insofern sich also keinerlei aufführungspraktische Notwendigkeit für sie erkennen lässt, lassen sie sich kaum anders denn als veränderte Sichtweisen und Neuprofilierungsversuche des Komponisten interpretieren.³²

Zur zweiten Kategorie der Anreicherung, Neubesetzung und Umdisponierung gehört der Einbezug von fünf zusätzlichen Bläserstimmen sowie fünf vokalen Ripienopartien, womit der Besetzungsapparat auf insgesamt 21 Stimmen nahezu verdoppelt wird. Die Hinzunahme der – allerdings kaum je eigenständig geführten – Bläser³³ erhöht zumindest die klangliche Wucht des Stückes erheblich. Was die vokalen Ripienisten betrifft, ließe sich immerhin einwenden, dass bereits in der ersten Fassung durch die gelegentlichen Solo- bzw. Tutti-Verweise implizit eine derartige Favorit- und Capellstruktur gegeben war. Anders als bei einer solchen schematischen Verdopplung, die gewiss dem Bereich des aufführungspraktischen ‚si placet‘ angehört, hat Peranda in seiner Neufassung jedoch eigenständige vokale Ripienostimmen geschrieben, die sich von den Concertatpartien an zahlreichen Stellen unterscheiden. Die Besetzung

³² Typisch für eine solche Revision durch den Komponisten scheint mir auch die fehlende Konsequenz im Detail zu sein, wie ja die Vereinheitlichung differenter Stellen erfahrungsgemäß posthumen Herausgebern häufig mehr am Herzen liegt als den Tonsetzern selbst. Das Domine Deus ist für diese Herangehensweise charakteristisch, insofern die obengenannte Neugestaltung vor allem am Beginn von Abschnitten erfolgt, während im weiteren Verlauf oft vieles und gerade auch Parallelstellen unkorrigiert bleiben.

³³ Dass diese Stimmen auf dem Titelblatt der Messe dennoch als *in concerto* bezeichnet werden, ist höchstens besetzungsmäßig korrekt, da diese Stimmen nicht nochmals verdoppelt werden und sie auch nicht jeweils sklavisch einer Vokalpartie folgen. Strukturell ist sie jedoch eher irreführend.

ist insofern nicht nur erweitert, sondern es ist auch eine andere Konzeption der beteiligten Klangkörper verwirklicht worden. Zu den als Soli mit gelegentlicher Tutti-Verstärkung konzipierten Vokalistinnen und dem Streicherchor der ersten Fassung treten in Gestalt der Bläser ein echter Ripienchor bzw. eine instrumentale ‚Capella‘ im Sinne der ersten Bedeutung des Wortes bei Praetorius³⁴ sowie ein teilweise eigenständiger zweiter Chor an Vokalstimmen, der die gesungenen Concertatstimmen weder einfach verdoppelt noch sie in Richtung eines alternierenden Doppelchores profiliert. Im Grunde liegt hier eine eigenständige Strategie vor, so dass man mit Blick auf die Faktur der Komposition sagen könnte, dass Peranda seinen Concertatstimmensatz in höchst kunstvoller, aber auch eigenwilliger Weise ‚orchestriert‘ hat. Als Beispiel dafür mag der Beginn des Gloria der zweiten Fassung dienen, in dessen zweitem Takt das *f* als dominante Klangkrone des Vokalkörpers von keiner der nominellen Concertatstimmen, sondern vom Canto Secundo Ripieno gesungen wird (dies gilt auch für die markante Quinte *e* des ersten Taktes). (Siehe Bsp. 5 auf Seite 86).

Durch die Ausweitung und massive Auffüllung des Vokalklangs sowie die zugefügten Bläser hat Peranda die in der Berliner Fassung noch deutlich wahrnehmbare Funktion der hohen Streicher als eines zweiten Chores ein Stück weit entwertet – offenbar strebte er nun stattdessen einen stellenweise extrem dichten und vollen Gesamtklang an.

Andererseits hat Peranda die fünf Streicherstimmen der Vorlage unter Auslassung einer Viola auf vier reduziert, was er im Detail mit viel Geschick meistert.³⁵ Dieser ausgedünnte Streichersatz wird im Sinne eines reicheren Gepräges und einer größeren Abwechslung und Abschnittsdifferenzierung durchgestaltet: Während in der ersten Fassung ausschließlich die beiden Violinen die Soloabschnitte begleiten, treten jetzt zusätzlich auch alle vier Streicher oder die Violen allein in Erscheinung. Fungierten in der ersten Fassung also allein die Violinen als obligate Instrumente außerhalb der vollstimmigen Abschnitte und agierten die Mittelstimmen der Violen nur als Ripieno im Tutti, so ist jetzt der gesamte Streicherchor zu einem farbigen Klangträger avanciert. Peranda nutzt damit im Zuge seiner Revision des Materials das von ihm geforderte Instrumentarium viel besser aus – ein eindeutiger Fall von kompositorischer Weiterentwicklung.³⁶

³⁴ Siehe dazu: Michael Praetorius, *Syntagma musicum. Tomus tertius*, Wolfenbüttel 1619, Nachdruck Kassel und Basel: Bärenreiter, 1988, 133–135. Perandas Konzeption des Bläserchors sowie der Streicher in den Tutti-Passagen entspricht in gewisser Weise fast einer Vermischung der ersten und dritten Bedeutung des Wortes *capella* bei Praetorius.

³⁵ Wie der Blick auf zahlreiche großbesetzte Werke des Kremsierer Bestandes zeigt, die ebenfalls drei Violenstimmen aufweisen, war der Verzicht auf eine Violenstimme keineswegs eine für die dortigen Verhältnisse typische aufführungspraktische Notwendigkeit. Sie sollte also nicht vorschnell dem Kopisten Vejvanovsky zugewiesen werden.

³⁶ Gerade das fast überlange Domine Deus wird durch den Wechsel der Klangfarben wirkungsvoll belebt, da nun mit den Gesangssolisten zugleich die Begleitinstrumente wechseln.

Als Beispiel für die umfassende Neudisponierung eines Satzabschnittes bei weitgehend beibehaltener Musik möge das Quoniam dienen. In der ersten Fassung entspricht der Abschnitt eher einem Konzertieren der beiden Soprane und des Basses mit Violinritornellen, in dem die einzelnen Stimmen und Satzdimensionen relativ eng zusammenwirken (die drei Vokalstimmen schließen häufiger aneinander an, die Violinen begleiten den Continuo). Anders in der ‚Kremsierer‘ Fassung: Hier handelt es sich eindeutig um ein dreichöriges Konzert, bei dem die Teilensembles der Soprane und des Basso continuo, des Basso solo und Basso continuo sowie die jetzt fünfstimmigen Streicher mitsamt Continuo konsequent alternieren, und die drei Singstimmen erst ganz am Ende zu einem einzigen Textblock „Tu solus Altissimus“ zusammen treten, der sich wirkungsvoll zum folgenden „Jesu Christe“-Tutti hin steigert. Peranda hat für diesen Effekt extra den Bass aus einigen Passagen herausgeschrieben und sogar auf das Streichernachspiel des Abschnittes verzichtet – auch dies entspricht sicher keiner bloßen aufführungspraktischen Einrichtung, sondern konstituiert eine veränderte und dabei durchaus reifere Konzeption.

Bsp. 6a: *Missa in a*

232

VI. I

VI. II

Cant. I

ctus. Tu so - lus, so - lus Do-mi-

Cant. II

ctus. Tu so - lus, so - lus Do-mi-

Basso

Bc.

6

b

4 #

235

nus, tu so - lus, nus, tu so - lus, so - tu, tu so - lus San - ctus,

6 # 6 #

238

so - lus Do - mi - nus, tu, tu sol - lus San - ctus, lus Do - mi - nus, tu so - lus San - ctus, tu, tu so - lus San - ctus,

6 6 4 # 6

241

tu, tu so - lus_ Do - mi - nus, tu so -

tu, tu so - lus_ Do - mi - nus,

tu, tu so - lus Do - mi - nus, tu

244

- lus, so - lus, so - lus Al - tis - si - mus.

tu sol - lus, so - lus Al - tis - si - mus.

so - lus, so - lus, so - lus Al - tis - si - mus.

247

249

Bsp. 6b: *Missa B. A.*

230

VI. I

VI. II

Vla. I

Vla. II

Cant. I

Cant. II

Basso

Org.

so - lus, so - lus, so-lus Do-mi-nus, tu, tu so - lus San - ctus,

- lus, so - lus, so - lus Do-mi-nus, tu so lus San - ctus,

6 6 4 3 6 6 4 3 6

233

tu so - lus Do - mi - nus, tu so -

tu, tu, tu so - lus Do - mi - nus,

tu

6 5 4 3 6 5 4 3 6 5 4 3 8 7

236

- lus, so - lus, so - - - lus al - tis - si - mus.

tu so - lus, so - - - lus al - tis - si - mus.

so - lus, so - lus, so - lus, tu so - lus al - tis - si - mus.

6 b 6 6 5 4 3

Gloria

Miss in a

M. B. A.

Credo

M. B. A.

Sanctus

M. B. A.

Agnus

M. B. A.

Hinzu kam die umfassende Durchkontrapunktierung des Satzgebildes, die sozusagen selbst einen Eingriff darstellt, der zugleich auf ein insgesamt höheres Niveau an Kunsthaftigkeit wie auf ein homogeneres Erscheinungsbild der gesamten Komposition abzielt.

Anhand der Modifikation des „Laudamus“-Soggetto lässt sich beispielhaft zeigen, wie in der Werkstatt des bearbeitenden Komponisten Änderungen des ersten Typus mit solchen der Kategorien zwei und drei zusammentreffen. (siehe Bsp. 8a und 8b auf S. 94–97)

22

VL. I

VL. II

Sopr. I

Sopr. II

B. c.

p *f*

Lau - da - mus

lau - da - mus

6 7 4 # 6 7 5

27

Sopr. I

Sopr. II

B. c.

te, be - ne - di - ci - mus te,

te, be - ne - di - ci - mus te,

6 4 4 # 4 6 6 4 5 4 #

31

VL. I

VL. II

Sopr. I

Sopr. II

B. c.

p *f*

ad - o -

6 6 7 5 4 #

35

Sopr. I

Sopr. II

B. c.

ra - mus, ad - o -

ad - o - ra - mus, ad - o -

#

22

VI. I

VI. II

Vla. I

Vla. II

Cant. I

Cant. II

Org.

lau - da - mus

lau - da - mus

7 6 4 3 6 7 3

26

Cant. I

Cant. II

Org.

te, be - ne - di - ci-mus te,

te, be - ne - di - ci-mus te,

6 4 6 5 # 4 4 # 6 5 6 5 4 # 3 b 4 5 6 2

Zunächst handelt es sich um eine Überarbeitung der melodischen Gestalt. Beide Versionen sind für sich überzeugend, wobei die erste Fassung etwas konventioneller wirkt. Bei der zweiten lässt sich jedoch sehr gut sehen, wie eine Änderung die nächste einerseits nach sich zieht, andererseits aber auch ermöglicht. Peranda hat die melodische Linie zur Oktave hin verlängert und sie von einer bloßen Spielfigur (eine Art *grosso* oder *circulatio* mit der oberen Nebennote) in eine echte Geste verwandelt. Dies musste er aus Gründen der imitatorischen Korrektheit dann aber auch dem zweiten Sopran zugestehen, womit sich die gesamte Passage verlängerte. Dabei war angesichts des neuen, raumgreifenderen Designs der Linie die kompositorisch schwierigere Aufgabe einer Stimmkreuzung zu lösen, was im Ergebnis dazu führte, dass der zweite Sopran der ‚Kremsierer‘ Fassung sich in den Ecktönen eher dem ersten Sopran der *Missa in a* annäherte. Im Ergebnis dieser modifizierten Töne und Linienführungen veränderte sich nun aber auch die Harmonie auf den dritten Schlag der beiden ersten Takte des Soggetto: Um eine Verdoppelung der Quinte zu vermeiden, konnte Peranda es hier nicht beim a-Moll-Dreiklang belassen. Viel-

mehr wandelte er die Zählzeit 3 im Generalbass jeweils in einen Sextakkord auf *e* um. Mit dieser primär harmonisch erklärbaren Veränderung erreichte er jedoch zugleich eine Vereinheitlichung der Bassführung, die in der früheren Fassung noch zwischen akkordlich stabilen Takten einerseits sowie mit einer schweren 1 und leichten 3 versehenen trochäischen Takten andererseits changierte, jetzt jedoch durchgängig rhythmisiert wurde. Peranda hat in seiner Überarbeitung dann auch den auftaktigen Einsatz des ersten Cantus nochmals ‚leichter‘ gemacht, indem er ihm ebenso einen Sextakkord und keinen Grundklang zuordnete. Diese rhythmisch-harmonische Vereinheitlichung erhöht den latent ostinaten Charakter des Satzes und verleiht ihm damit ein Mehr an schwebender Eleganz – wie ja ostinate Bildungen in Perandas geistlichen Konzerten generell eine große Rolle spielen.³⁹

Die Verlängerung der Vokalpassage zog dann die Notwendigkeit nach sich, auch das kurze instrumentale Nachspiel proportional auszuweiten. Peranda hat diese Passage durch Hinzunahme zweier Violoncelli nicht nur klanglich aufgefüllt, was schon allein deshalb angeraten schien, weil angesichts der massiv vergrößerten Besetzung des gesamten Werkes auch die einem Soloabschnitt angemessene reduzierte Instrumentalbegleitung von der Stimmenzahl und Klangfülle her etwas größer dimensioniert sein musste.⁴⁰ Er hat das Streicherintermezzo auch verlängert, was wiederum zwei Auswirkungen hatte. Zum einen ließ sich damit die in der ersten Fassung doch etwas deplatziert wirkende faktische Generalpause in Takt 25 ausmerzen, indem nun die Singstimmen direkt in die Ultima der Streicherkadenz einsetzen, womit der unnötig stockende Verlauf flüssiger geriet. Zum anderen ermöglichte es die Verlängerung des Nachspiels, den Piano-Forte-Effekt der Stelle noch besser auszureizen und damit die Grundidee dieser Passage noch deutlicher zur Wirkung zu bringen. Genau diese Fähigkeit, einen Einfall nicht nur zu haben, sondern ihn auch wirkungsvoll auszuarbeiten, macht ja in der Musik wie auch in anderen Künsten wesentlich den Begriff der ‚Meisterschaft‘ aus, die sich durch ihren strategischen Gestaltungswillen vom bloß ‚handwerklichen Vollzug‘ absetzt. Insofern haben wir es bei der Überarbeitung des „Laudamus“-Beginns mit einer Reihe an sich geringfügiger Detailveränderungen zu tun, die jedoch in einem Kausalzusammenhang stehen und im Ganzen diese Stelle deutlich modifizieren und damit zweifellos verbessern.

Diese Änderungen auf der Mikroebene zogen auch solche auf der Makroebene nach sich, denn natürlich musste Peranda seine Neufassungen auch für den Rest des Abschnittes übernehmen und etwa das „Adoramus“ dem „Laudamus“ anpassen.

³⁹ Vgl. dazu die Stückbeispiele in Frandsen, *The Sacred Concerto* (wie Anm. 10).

⁴⁰ Während in der *Missa in a* zwei Sänger und zwei Geigen gegenüber dem vollen sechsstimmigen Streicherchor und den ebenfalls sechs Vokalstimmen als passende Solobesetzung erscheinen mussten, wäre in der späteren Version der Registerwechsel vom doppelchörigen Tutti der Bläser und Streicher hin zu zwei Violinen zu groß ausgefallen. Eine solche extreme Ausdünnung des Klangbildes konnte Peranda nur vermeiden, in dem er den Streicherchor der zweiten Fassung behutsam auffüllte.

Kommen wir mit den Neukompositionen zur tiefgreifendsten *vierten Kategorie* möglicher Eingriffe in das Material. Sie nehmen einen großen Raum in der Umarbeitung der Messe ein. Dies betrifft – das sei nochmals in Erinnerung gerufen – zunächst die Vervollständigung zu einer Vollmesse, die den Umfang der Komposition mehr als verdoppelte und ganz andere Probleme einer architektonisch-motivischen Verklammerung mit sich brachte. Innerhalb der einem unmittelbaren Vergleich mit der erheblich kürzeren Vorlage zugänglichen Teile Kyrie und Gloria hat Peranda zwar im Prinzip nur zwei, dafür aber wesentliche Abschnitte neu komponiert, die gewiss nicht zufällig am Beginn und Ende der vorherigen *Missa brevis* stehen.

Die neue Fuge des Kyrie I stellt dabei eine völlige Neuausrichtung des Abschnittes unter kontrapunktisch-konzertanten Vorzeichen dar, während der Schlussabschnitt des Gloria den ambitionierten und hochgradig artifiziellen Kontrapunkt der Vorlage durch eine ebenfalls komplexe und enggeführte, jedoch deutlich gestraffte und weniger ‚augenmusikalische‘ Version ersetzt. Hier kommt erneut der Aspekt der Vereinheitlichung ins Spiel: Während in ersten Fassung der vollständige Text über den gesamten Abschnitt in zergliederter Form und mit mehreren Soggetti nach Art einer Mehrthemenfuge behandelt wird („Cum sancto spiritu – in gloria – Dei patris – Amen“), wird in der späteren Fassung der eröffnende Textteil „Cum sancto Spiritu“ kurz blockartig abgehandelt und mit Ausnahme der breiten Schlusssteigerung dann nur noch mit zwei Themen und Texten („in gloria Dei patris – Amen“) gearbeitet. Im Ergebnis ist die Imitation nicht weniger dicht, dabei aber besser durchhörbar, sanglicher und zielstrebig (siehe Bsp. 9a und 9b auf S. 100–105).

Auch das neue Kyrie I wirkt insofern ‚moderner‘, als Peranda den etwas steif und altertümlich daherschreitenden Doppelchor der *Missa in a* in ein großangelegtes Konzert verwandelt hat. Damit vermied er im Interesse einer reichhaltigeren Großform die zu große Ähnlichkeit von Kyrie I und II und brachte zugleich die Proportionen sämtlicher Kyrie-Abschnitte ins Lot. War doch in der früheren Fassung das mit einer instrumentalen Einleitung versehene Kyrie II nahezu doppelt so lang und musikalisch deutlich gewichtiger geraten als das Kyrie I, so wirkt die Neuvertonung in dieser Hinsicht merklich ausgeglichener. Peranda hat sich dabei auf dem Weg zur barocken Nummernmesse eindeutig auch weiter von einer archaisch verschränkten dreifachen Dreiteiligkeit des Kyrie entfernt, die die *Missa in a* noch zu prägen scheint.⁴¹ Das Kyrie I der *Missa Beatae Agnetis* entspricht stattdessen einer Art ‚Präludium und Fuge‘, oder besser einer ‚Intrada und Fuge‘, die auf einen akkordischen Beginn eine konzertante Kontrapunktform folgen lässt und damit ein für Messvertonungen des 18. Jahrhunderts typisches Modell präsentiert⁴² (siehe Bsp. 10a und 10b auf S. 106–111).

⁴¹ Der Autor dankt David Fallows (Basel) für den Hinweis auf die Langlebigkeit implizit dreibzw. neunteiliger Strukturen in Kyrie-Sätzen.

⁴² Das gilt noch für die großen Messen Zelenkas und Bachs.

Bsp. 9a: *Missa in a*

264

VI. I

VI. II

Vla. I

Vla. II

Vla. III

Fag.

Sopr. I

men,

Sopr. II

De - i Pa - tris.

Alt

men, a - men,

Ten. I

8 glo - ri - a De - i. A - men,

Ten. II

8 men. Cum San - cto

Bass

a - men.

B. c.

5 6 7 5 6 #

267

men, a - - - men, De - - -

- men. Cum San-cto Spi - ri-tu, in

- - - men. Cum San-cto Spi - ri-tu, in glo - ri - a

- men, a - - - men, a - - - men,

De - i Pa - - - tris. A - - - - -

glo - ri - a De - i Pa - - - tris. A - - - - -

5 6 7 5 4 6 3 # # #

269

De - i Pa - tris. A - men. Cum San-cto

Cum San-cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris. A -

Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris. A -

a - men, a - men,

A - men. Cum San-cto Spi - ri - tu, in

A - men, a - men, a - men,

5 6 7 6 6 #

250

Score for page 250, featuring vocal and instrumental staves. The lyrics are: a, in glo - ri - a De - i pa - tris, A - - - - - tu, tu, tu, in glo - ri - a De - i tu, tu, tu, tu, tu, tu, (DN!) 6 7

254

[illegible]

Bsp. 10a: *Missa in a*

16

VI. I

VI. II

Vla. I

Vla. II

Vla. III

Fag.

Sopr. I

Sopr. II

Alt

Ten. I

Ten. II

Bass

B. c.

le - i - son.

le - i - son.

le - i - son.

le - i - son.

le - i - son.

le - i - son.

le - i - son.

4 # 6 6 6 6 5

Detailed description: This page contains a musical score for a woodwind and string ensemble, with vocal soloists. The woodwind section includes two violins (VI. I, VI. II), three violas (Vla. I, Vla. II, Vla. III), a bassoon (Fag.), and a double bass (B. c.). The vocal section includes Soprano I, Soprano II, Alto, Tenor I, Tenor II, and Bass. The score is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The woodwinds play a melodic line starting at measure 16, while the vocalists enter with the text 'le - i - son.' in measure 17. The double bass plays a rhythmic pattern of eighth notes.

21

Ky - ri - e e - - le - i - son,

Ky - ri - e e - - le - i - son, *tr*

Ky - ri - e e - le - i - son,

Ky - ri - e e - le - i - son,

Ky - ri - e, Ky - ri - e e - le - i - son,

Ky - ri - e e - le - i - son,

6 6 6 6/5

26

Ky - ri - e

Ky - ri -

Ky - ri -

Ky - ri -

Ky - ri - e

Ky - ri -

6 6 6 b 6 # 6 6

Bsp. 10b: *M. B. A.*

7

Co. I

Co. II

Tr. Alt.

Ten. Tr.

Basso Tr.

VI. I

VI. II

Vla. I

Vla. II

Cant. I

Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son.

Cant. II

Ky - ri - e e - lei - son.

Alto

Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son.

Ten. I

Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son.

Ten. II

Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son.

Basso

Ky - ri - e e lei - son, e - lei - son, e - lei - son.

C. I Rip.

Ky - ri - e e - lei - son.

C. II Rip.

Ky - ri - e e - lei - son.

Alt. Rip.

Ky - ri - e e - lei - son, e lei - son, e - lei - son.

Ten. Rip.

Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son.

Basso Rip.

Ky - ri - e e - lei - son, e lei - son, e - lei - son.

Org.

b 5 6 5 7 4 3

10

Cant. I Ky - ri - e e - - le - i - son, Ky - ri - e

Alto Ky - ri - e e - - - - lei -

Ten. I Ky - ri - e e - -

Ten. II Ky - ri - e e -

Org. 6 6

34

VI. I

VI. II

Vla. I

Vla. II

Cant. I Ky - ri -

Alto Ky - ri - e

Ten. I Ky - ri - e e -

Basso Ky - ri - e e -

Org. 6 6 6 4# 6 6 6 4 3 6 6 6 4 3

37

Co. I

Co. II

Tr. Alt.

Ten. Tr.

Basso Tr.

Vl. I

Vl. II

Vla. I

Vla. II

Cant. I

Cant. II

Alto

Ten. I

Ten. II

Basso

C. I Rip.

C. II Rip.

Alt. Rip.

Ten. Rip.

Basso Rip.

Org.

e, Ky - ri - e e - lei - son,

Ky - ri - e e - lei - son,

e - lei - son, Ky - ri - e

- lei - son,

- lei - son,

Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri -

le - i - son, Ky - ri - e e -

Ky - ri - e e -

Ky - ri - e e - lei - son,

Ky - ri - e e -

Ky - ri - e e -

Ky - ri - e e -

7 6 6 6 5 9 7 6 6 7

Diese Umdisponierung des Kyrie führt ein neues, plurales und deshalb formal wie satztechnisch reicheres Verständnis von Kontrapunkt herbei, das für die Hörer unmittelbar erlebbar wird. In der ersten Fassung folgt das capella-Christe noch auf einen eindeutig nicht kontrapunktisch, sondern zeremoniell schreitenden Eingangsteil, und es wird von einem konzertanten Satz abgelöst, bei dem der fugierte Charakter zumindest nicht allein im Mittelpunkt steht. Das im Zentrum stehende Christe ist insofern *die* Fuge des Kyrie schlechthin, die es nach zeitgenössischer Ansicht brauchte, um den qualitativen Anspruch einer solchen Komposition zu bekräftigen. Christoph Bernhard hat dies auf den Punkt gebracht, wenn er festhält: „Und es wird das Gehör geben, daß wenn gleich eine Composition nach allen Regeln des Contrapuncts ausgearbeitet ist, ihr dennoch die größte Zierde mangeln würde, im Fall keine Fuga darinnen zu spüren.“⁴³

Anders die spätere Fassung: Auf eine klanglich massive und dabei hochkomplexe konzertante Kontrapunktform folgt das strenge capella-Christe, das in dieser Zusammenstellung und gerade im Vergleich zum folgenden Kyrie II, dessen konzertant-fugierte Züge gegenüber der ersten Fassung nochmals stärker profiliert wurden, unweigerlich streng und altertümlich wirken musste. Das Kyrie der *Missa Beatae Agnetis* präsentiert also nun stärker noch als das viel homogenere der *Missa in a* höchst unterschiedliche Formen eines zugleich kontrapunktischen wie konzertanten Musizierens.

Bsp. 11: Christe-Fuge (Fassung M.B.A.)

50 **Presto**

Co. I

Tr. Alt.

Vla. I

Cant. I

Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son,

Alto in Conc.

Chri - ste e - le - i -

Org.

Capella

⁴³ Christoph Bernhard, *Tractatus Compositionis augmentatus*, Kap. 57, 3); zit. nach: Josef Maria Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Kassel etc.: Bärenreiter, 1963, 112. Bernhard ist ein zu Peranda passender Theoretiker, weil er jahrelang dessen Dresdner Kollege und später Nachfolger im Amt des Kapellmeisters war. Er rechnet also aus bester Kenntnis heraus Peranda zu den größten Meistern des *stylus luxurians communis*, des gemäßigten Konzertatstils.

Bsp. 12: Kyrie II (Fassung *Missa in a*)

78

VL. I

VL. II

Vne. Org.

83

VL. I

VL. II

Vne. Org.

89

VL. I

VL. II

Vne. Org.

94

VL. I

VL. II

Sopr. I

Sopr. II

Alto

Ten. I

Vne. Org.

Ky - ri - e - e - - - - - le i -

Ky - ri - e e -

b 7 5 # b b 5 # # b

6 4 2 6 5 b 6 7 6 # 6 5 9 8 5 7 b

4 # b 6 5 # 6 5 7 b 4 #

b 5 # b b 4 3

98

Sopr. I
son, Ky - ri - e e - - - le - i -

Sopr. II
- le - i - son, Ky - ri - e e -

Alto
Ky - ri - e e -

Ten. I
Ky - ri - e e - - - le - i -

Vne.
Org.
b 6 6 5 b 6 7 6

Wolfgang Steude hat bezogen auf Perandas Harmonik frühe Züge eines ‚galanten‘ Motettenstils ausgemacht und damit diesen Meister mit an den Anfang einer weit ins 18. Jahrhundert hinein weisenden Tradition gestellt.⁴⁴ Angesichts der beschriebenen strukturellen Hervorhebung einer capella-Fuge in einem betont vielgestaltigen kontrapunktischen Umfeld könnte man nun mit mindestens gleichem Recht davon sprechen, dass wir hier bereits um 1670 gewisse Merkmale eines *stile antico* und damit einer bewussten Auseinandersetzung mit der Musik- und Stilgeschichte vor uns haben.⁴⁵ Dies wird durch Aussagen Christoph Bernhards bestätigt, der im dritten Kapitel seines *Tractatus Compositionis augmentatus* unter dem Titel „Des Contrapunctes unterschiedene Arten“ über den Zusammenhang von Kontrapunktart sowie älterem und modernem Stil schreibt:

6) Sonsten könnte der *Contrapunct* mehr *Divisiones* leyden als in *Motetten, Concerten, Madrigalien, Canzonetten, Arien, Sonaten*; etc. allein solches sind nicht sowohl *Species* des *Contrapunctes* als *Themata* der *Componisten*.

7) Gleichwohl wird der *Contrapunct* nicht übel zu theilen seyn, *in gravem et luxuriantem*, welches andere *stylum antiquum et modernum* nennen.

⁴⁴ Wolfgang Steude, „Der galante Motettenstil seit dem ausgehenden 17. Jahrhundert und Johann Sebastian Bach“, in: Karl Heller und Hans-Joachim Schulze (Hgg.), *Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs. Konferenzbericht Rostock 1990*, Sinzig: Studio, 1995, 203–216.

⁴⁵ Siehe auch die Beiträge aus *Verhandlungen mit der Musikgeschichte* (= *BJbHM* 32 [2008]), deren meist kategoriale Überlegungen sich hier empirisch bestätigen. Dabei durchdringen sich Modernität und Traditionsverbundenheit in unserem Beispiel durchaus. So erinnert die angesichts der vielstimmigen, enggeführten Imitation notwendig eingeschränkte harmonische Bandbreite der Fuge des Kyrie I, die immer wieder zwischen stabilen Tonstufen gleichsam umzuklappen scheint, an großbesetzte Vokalwerke der Zeit um 1500 (etwa von Brumel und Gombert). Ähnliche Probleme führen sozusagen zu ähnlichen Lösungen, wenn auch auf einer anderen Stufe der Stilentwicklung und Bewegungsdichte.

8) *Contrapunctus gravis* ist, welcher aus nicht allzugeschwinden Noten, wenig Arten des Gebrauchs der *Dissonantzen* besteht, und nicht so sehr den *Text* als die *Harmonie* in Acht nimmt, und weil dieses *Genus* allein den Alten bekandt gewesen, als wird er *Stylus antiquus* genennet, auch wohl *a Capella, Ecclesiasticus*, weil er sich dahin mehr als an andere Orte schicket, und weil solchen der Papst allein in seiner Kirchen und Capelle beliebt.

9) *Contrapunctus luxurians* ist, welcher aus theils ziemlich geschwinden Noten, seltzamen Sprüngen, so die *Affecten* zu bewegen geschickt sind, mehr Arten des Gebrauchs derer *Dissonantzen* (oder mehr *Figuris Melopoeticis* welche andere *Licentias* nennen) mehr aus guter *Aria* so zum *Texte* sich zum besten reimet, als etwas der obige besteht.⁴⁶

Perandas neues Kyrie entspricht also in der Summe von Neukomposition und Bearbeitung einer Enzyklopädie der wichtigsten Kontrapunktgattungen des 17. Jahrhunderts und damit einer auskomponierten Stillehre. Dass für diesen Gewinn an Dichte und Ausdruck ein gewisser Preis zu bezahlen war, liegt allerdings auf der Hand und wird im Umkehrschluss nochmals durch Bernhards normative Festlegungen bestätigt. Musste Peranda doch in seinem hochgradig verdichteten und insgesamt wenig melodischen Ripieno-Kontrapunkt gegen dessen erste „General Regel des Contrapuncts“ verstoßen, die da lautet: „Die erste Regel, und aus der die andern alle herfließen, ist, daß eine jede Stimme des *Contrapuncts* sich wohl singen laße, daher es besser ist mit nicht gar zu viel Stimmen componiren, als mit mehreren, da viel Stimmen für sich selbst übel klingen.“⁴⁷

Perandas Bestreben, möglichst viele reale Stimmen in die enggeführte *Imitation* einzubeziehen, überwog dabei die ausdrucksmäßige Klarheit und Prägnanz. Matthesons Diktum von Peranda als dem „berühmten Affecten-Zwinger“ erfasst somit nur eine Seite von dessen vielgestaltiger kompositorischer Persönlichkeit.⁴⁸ Doch könnte hier auch ein aus der Sicht des 18. Jahrhunderts verständliches (Miss-)Verständnis vorliegen, das (modernen) Affektausdruck und (affektmäßig eher neutralen) Kontrapunkt eher als Gegensatz betrachtet. Für Bernhard hingegen fällt das „Bewegen der Affecte“ durchaus noch in die Zuständigkeit des *contrapunctus luxurians* mit seinen „geschwinden Noten“ und „seltzamen Sprüngen“.⁴⁹

⁴⁶ Bernhard, *Tractatus Compositionis augmentatus* (wie Anm. 43), 42–43.

⁴⁷ Bernhard, *Tractatus Compositionis augmentatus* (wie Anm. 43), 40.

⁴⁸ Mattheson, *Ehren-Pforte* (wie Anm. 12), 18. Auch bei Johann Gottfried Walter ist die Rede davon, dass Peranda „die Gemüths-Regungen über alle massen wohl exprimiret“ habe. Vgl.: Johann Gottfried Walter, *Musicalisches Lexicon*, Art. „Perandi“, Leipzig: Wolfgang Deer, 1732, 471.

⁴⁹ Bernhard, *Tractatus Compositionis augmentatus* (wie Anm. 43), 40.

V.

Eine umfassende Einordnung der Perandaschen Messe in den konzertanten Stil des 17. Jahrhunderts oder auch nur in die italienisch geprägte Messenproduktion der Zeit war im Rahmen dieser Studie nicht zu leisten – verwiesen sei für diesen Hintergrund auf die Arbeiten von Guido Adler, Theodor Schmidt, Andreas Waczkat, Jürgen Heidrich und anderen.⁵⁰ Gerade im Vergleich mit den großbesetzten Messkompositionen süddeutsch-österreichischer Meister wie etwa Kerll, Muffat, Bertali, Biber und Draghi tritt jedoch Perandas Eigenständigkeit deutlich hervor, die sich insbesondere auf die kühnen harmonischen Zusammenklänge und den dichten rasanten Kontrapunkt bezieht, die bei Peranda selbstverständliches Handwerk und nicht allein anlassgebundenes Ausdrucksmittel zu sein scheinen.⁵¹

Peranda verbindet dabei noch die dichteste Kontrapunktik mit einer gerade nicht zeremoniell-statischen, sondern in stetiger Bewegung befindlichen Klanglichkeit, was sich gerade an der neuen Fuge des Kyrie I zeigt. Ihr ohnehin auf einem fallenden Dreiklang beruhender Soggetto-Kopf wird vom Ohr durch das Zusammenziehen mehrerer Stimmen unausweichlich zu einer Folge weiterer Terzen verlängert. Da die Imitation fast immer paarig enggeführt wird, sind hörbare Folgen von fünf fallenden Terzen entsprechend einer None dabei fast die Regel; teilweise ergeben sich jedoch auch Terzenketten, die über fast zwei Oktaven herabreichen.⁵² An einzelnen Stellen hat Peranda dann dieses Resultat der Klangsichtung auch auf die Formulierung der Einzelstimmen angewendet. Das Beispiel des Canto secundo des Taktes 39 zeigt dabei, dass es sich tatsächlich um eine vertikale Erscheinung handelt, die neben die kontrapunktische Entwicklung tritt.⁵³ Dieses einprägsame Klangphänomen, das akustisch mindestens ebenso präsent ist wie die in Tonschritten angelegte eigentliche Fortspinnung des Soggetto, stellt der dichten, linearen Imitation ein primär horizontales Prinzip gegenüber.

⁵⁰ Guido Adler, „Zur Geschichte der Wiener Meßkomposition in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts“, *Studien zur Musikwissenschaft* 4 (1916), 5–45; Theodor Schmidt, *Kompositionen des Ordinarium Missae im süddeutschen konzertierenden Stil des 17. Jahrhunderts* (Diss. Saarbrücken 1981); Andreas Waczkat, „Ein ehrenhaftes Spielen mit Musik“: *deutsche Parodiemessen des 17. Jahrhunderts*, Kassel und Basel: Bärenreiter, 2000; Jürgen Heidrich, „Italienische Einflüsse in Dresdner Messkompositionen zwischen Schütz und Bach“, *Schütz-Jahrbuch* 23 (2001), 33–42.

⁵¹ Als Beispiel für den eher kontextbezogenen Einsatz derartiger Stilmittel vgl. etwa Johann Kaspar Kerlls auf die Belagerung Wiens durch die Türken bezogene *Missa in fletu*.

⁵² Als Beispiel dafür die Einsätze des Canto II Ripieno, Tenor und Basso Ripieno in Takt 39/40, die von *h'* bis *d* führen. Einige dieser Terzenketten sind ‚real‘, manche entstehen auch durch Repetition in die obere Oktave.

⁵³ Der Canto secundo singt dort drei absteigende Terzen von *d''* bis *e'*, kann dann aber nicht mit dem üblichen Aufstieg des Soggetto fortfahren, sondern wandelt sich via Tenorklausel in einen Pseudoeinsatz um.

Bsp. 13: M. B. A.

39

Trp. (C)

Trp. (C)

Pos.

Pos.

Pos.

Vl. I

Vl. II

Vla. I

Vla. II

Cant.

Cant.

Alt.

T.

T.

Bass.

Cant.

Cant.

Alt.

T.

Bass

B.

Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri e

e - lei - son, Ky - ri e

lei - son, Ky - ri e

lei - son, Ky - ri e

lei - son, Ky - ri e

lei - son, Ky - ri e

6/3 6/5 6 4# b 9 9 7

VI.

Dieser Einblick in die Werkstatt eines herausragenden Komponisten des 17. Jahrhunderts sollte beispielhaft vor Augen führen, in welcher Weise sich Veränderungen am Material vollzogen, wie sie sich durch das Verständnis für ihre unterschiedliche Intention und Tragweite klassifizieren lassen und wie durch gezielte Eingriffe über die aufführungspraktische Variabilität hinaus Strategien einer kompositorischen Identitätsbildung wirksam werden konnten. Was dies für unsere Auffassung von Material und Werk im 17. Jahrhundert bedeutet, müssen weitere Diskussionen zeigen; ich denke jedenfalls, dass die neuen Akzentsetzungen in der zweiten Fassung der Missa Perandas kaum anders gedeutet werden können als im Sinne eines vom Komponisten angestrebten *opus perfectum et absolutum* – eines echten ‚Werkes‘ also, von dessen musikalischer Identität und wohl auch klingenden Verwirklichung sein Schöpfer eine klare Vorstellung hatte.

Vielleicht – und dies ist eine abschließende Hypothese, die sich aufgrund der fehlenden Einsicht in die Prager Quelle nur vorläufig äußern lässt und die auch den insgesamt plausibel erscheinenden Provenienzzugang von Peranda über Prag nach Kremsier voraussetzt – ist es eben doch kein Zufall, dass die Messe in Prag unter dem Titel *Missa Sancti Josephi* überliefert ist. Zunächst lag ja die Annahme nahe, dass diese Dedikation allein mit dem Kult des Heiligen Joseph zusammenhängt, der von Kaiser Leopold I., dessen persönlicher Schutzheiliger er war, massiv gefördert wurde, woran die Kreuzherren vom Roten Stern mit ihren Niederlassungen in Prag und Wien kräftig mitwirkten. Leopold machte Joseph 1675 zum Schutzheiligen der gesamten Erblande, er gab dem 1678 nach langem Warten in dritter Ehe endlich geborenen Thronfolger selbstverständlich diesen Namen, und auch die kaiserliche Kammerkapelle der Hofburg war seit 1666/73 dem Heiligen Joseph geweiht.⁵⁴

Hier fällt nun die Beobachtung ins Gewicht, dass Peranda neueren Forschungen Mary Frandsens zufolge nicht – wie der Autorität Matthesons folgend lange angenommen wurde – die Namensform „Marco Gioseppe Peranda“ und schon gar nicht „Marco Peranda“ führte, sondern daß er sich offenbar immer als „Joseph“ bzw. „Gioseppe Peranda“ bezeichnete,⁵⁵ wie er ja auch in der Kremsierer Quelle latinisiert als „Josepho Peranda“ firmiert. Angesichts dieser Tatsache könnte es durchaus sein, dass er diese mit allergrößter Sorgfalt überarbeitete Messe nicht nur dem Schutzpatron des am Dresdener Hof sehr präsenten Kaisers dedizierte, sondern sie auch ein Stück weit dem eigenen Namensheiligen und damit indirekt sich selbst widmete.

Zutreffend oder nicht, diese Überlegung gab den Anstoß, bei der bisher unbeantworteten Frage nach einer möglichen Vorlage für den unverkennbaren Parodiecharakter bzw. die Modellabhängigkeit der Messe noch einmal unter

⁵⁴ Vgl. Maria Goloubeva, *The Glorification of Emperor Leopold I in Image, Spectacle and Text*, Mainz: Philipp von Zabern Verlag, 2000 (Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte Mainz, Abteilung für Universalgeschichte 184), insb. 206–207.

⁵⁵ Frandsen, *Crossing Confessional Boundaries* (wie Anm. 10), 22.

Perandas eigenen Werken zu suchen. Dafür sprach zugleich der Umstand, dass es sich bei der strukturellen Klammer des Werkes offenkundig nicht um eine liturgische oder sonstige Melodie, sondern um ein den Anfang aller Hauptabschnitte prägendes harmonisch-rhythmisches (Bass-)Modell handelt, was für die zugrundeliegende Aneignung einer Komposition bzw. vielsprechenden musikalischen Konstellation spricht. Und tatsächlich finden sich bemerkenswerte Parallelen zu einem der von Mary Frandsen herausgegebenen Stücke Perandas. Es handelt sich dabei um das in der Dresdner Landesbibliothek unter der Signatur 1738-E-508 aufbewahrte Konzert *Languet cor meum*, das mit zwei Sopranen, Bass, zwei Violinen, Fagott und Basso continuo besetzt ist.⁵⁶ Nicht zufällig weist gerade die eröffnende Sonata gleich mehrere Merkmale auf, die die Annahme einer Verwandtschaft zu beiden Versionen der Messe und vor allem zu deren jeweiligen Satzanfängen begründen. Dies gilt nicht nur für das generelle Erscheinungsbild der Continuoostimme, die in beiden Fällen bei identischer Tonalität aus der Folge eines langsam absteigenden Bassganges sowie einer auftaktigen Achtel-Figur mit nachstehender ausgedehnter Kadenzvorbereitung in Vierteln besteht. Vor allem die wörtliche Übernahme der charakteristischen Wendung in den Takten 3–5 bzw. (transponiert) 6–8 des *Languet*-Konzertes in den Takten 12–14 der *Missa in a* sowie den Takten 7–9 der *Missa Beatae Agnetis* kann kaum als Zufall bezeichnet werden, da mindestens drei Satzdimensionen übereinstimmen – die nicht weniger als neun aufeinanderfolgenden Basstöne selbst sind gleich, die auftaktig beginnende Wendung ist von den Proportionen der Notenwerte und vom Rhythmus her absolut identisch und selbst die als schrittweise aufsteigender Terzgang gehaltene Führung der beiden Violinen findet sich getreulich wieder.⁵⁷

Bsp. 14a: Marco Gioseppe Peranda, *Languet cor meum* (ed. Frandsen 1998)

Sonata

Violine I

Violine II

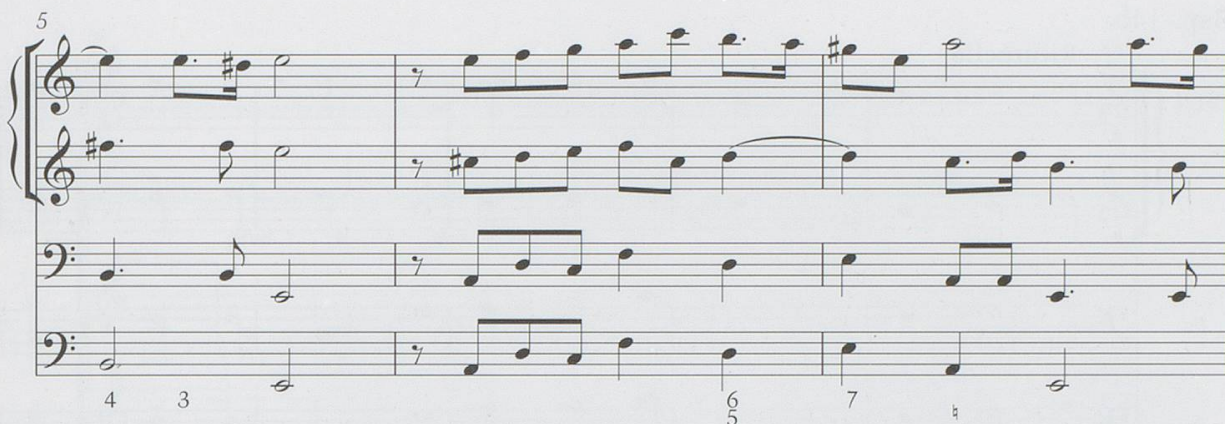
Fagott

Basso continuo

6 6/5 # 4 6/5 7 b

⁵⁶ Ediert bei Frandsen, *The Sacred Concerto* (wie Anm. 10), Bd. II, 599–618.

⁵⁷ Vor allem diese auffällige Übereinstimmung der Violinpartien gehörte keineswegs zur ‚normalen Ausstattung‘ eines Kadenzganges im Bass und ergab sich daher nicht von selbst.



Selbst die vorhandenen Unterschiede lassen sich hingegen modellimmanent erklären, zumal eine schematische Kontrafaktur angesichts der stark vergrößerten Besetzung und Ausdehnung des Werkes nicht zu erwarten und für Peranda wohl auch nicht attraktiv gewesen wäre.⁵⁸ So hat dieser zwar die auftaktig beginnende Formel in der früheren Fassung von *e*, in der *Missa Beatae Agnetis* hingegen von *a* aus verwendet – doch kommen im *Languet*-Konzert beide nacheinander vor. Während absteigende Quart- bzw. Sextgänge naturgemäß in seinem Schaffen häufiger eine Rolle spielen,⁵⁹ ließ sich diese auftaktige lange Kadenzvorbereitung in keinem anderen der in Frandsens repräsentativer Auswahl gedruckten immerhin 23 Werke Perandas in dieser Form wiederfinden. Was den absteigenden Beginn der ersten Takte betrifft, so gibt es insofern Abweichungen, als die Passage in beiden Messen zunächst nach *c* zielt und nicht wie in *Languet* nach *e*. Allerdings kann man mit guten Gründen die in beiden Messen, nicht jedoch im Konzert vorhandene Wiederholung des Abstiegs von *c'* aus als bloßen Einschub deuten, bevor dieser dem auftaktigen Kadenzgang vorgeschaltete erste Teil der Bassführung in beiden Fällen (über eine phrygische Kadenz) eben doch nach *e* führt. Ohnehin beweisen die unterschiedlichen Ausformulierungen des Abstiegs in beiden Messen, dass dieser Abschnitt der zweiteiligen Formel der instabilere war.

Auch sollte man angesichts der komplexen Natur der Aneignungsweise Perandas bei der Suche nach Strukturparallelen das gesamte Vorlagenstück in den Blick nehmen. So lässt sich für die eingeschobene Wendung nach *c* im Anfangsmodell eine deutliche Parallele in den Ritornell-Takten 142–150 und 188–190 des *Languet*-Konzertes finden, wo das nahezu identische Motiv wie in beiden Messen nacheinander von *a* nach *c* wechselt.

⁵⁸ Zu denken ist hier eher an komplexere Bearbeitungsverfahren wie etwa die von Peter Wollny unter Bezug auf Kirnberger als „Ableitung“ bezeichnete Technik. Vgl. dazu: Wollny, *Über das Komponieren* (wie Anm. 20), 31–66, insb. 35.

⁵⁹ Vgl. etwa das Konzert *Quis dabit capiti meo aquam*; abgedruckt in Frandsen, *The Sacred Concerto* (wie Anm. 10), II. Bd., 687–707.

Bsp. 14b

188 Ritornello

62

VI. I

S.

A.

T.

Bc.

prae a - mo - re tu - i.

mo - re, a - mo - re tu - i.

prae a - mo - re tu - i.

7 6 #

66

VI. I

VI. II

Fg.

Bc.

5 7 6 #

Während sich das Verhältnis der beiden in Berlin und Kremsier erhaltenen Messen wohl am besten mit den Begriffen einer weitgehenden Bearbeitung und Erweiterung einer überschaubar dimensionierten Missa brevis hin zu einer großbesetzten und stilistisch variableren Vollmesse beschreiben lässt, können beide Messvertonungen sicher nicht als bloße Parodien des geistlichen Konzertes *Languet cor meum* bezeichnet werden. Doch handelt es sich offenkundig um ein Komponieren unter Benutzung rekombinierter eigener Modelle und damit um eine überaus kreative Art des Umgangs mit dem musikalischen Material. Die hieran gemachten Beobachtungen legen jedenfalls den Schluss nahe, dass auch Tonsetzer des 17. Jahrhunderts bereits über eine dezidiert werk- und nicht nur handwerksmäßige Auffassung des eigenen Schaffens verfügt haben dürften, die von der weitreichenden Flexibilität und den tagtäglichen Handlungs routinen der aufführungspraktischen Realität keineswegs kompromittiert wurde.

Anhang I: Quellenbeziehungen

Joseph Peranda: *Missa in a und Missa Beatae Agnetis/Missa Sancti Josephi*
 Kommentierte Auflistung der Quellen

1. Quellen

a) Erhaltene Quellen

Fassung I (ca. Anfang/Mitte der 1660er Jahre)

A: Partitur der *Missa (brevis)* a-Moll, Abschrift von unbekannter Hand, ca. 1700; D B, Mus. ms. 30098, Fasz. 6

B: *Missa Kyrie cum Gloria ... del Sigl. Peranda*; Stimmensatz zu Kyrie und Gloria [verschollen] von der Hand J. S. Bachs, ca. 1714–1717; D B, Mus. ms. 17079/11

C: Stimmensatz zu Kyrie und Gloria der *Missa in a*, Kopie des frühen 19. Jahrhunderts aus dem Umfeld der Sammlung Voß (eventuell nach Aufführungsstimmen J. S. Bachs); D B, Mus. ms. 17079/12

Fassung II (Terminus ante quem: Juli 1671)

D: *Missa B: Agnetis ... A: Sigre Josepho Peranda*; Stimmensatz von der Hand Pavel Joseph Vejvanovskys, *Scripta Cremsirii* Ao. 1671 in Julio; CZ KRa, A 35.

E: *Missa St. Josephi ... Authore Peranda*; undatierte (nach zweifelhafter RISM-Angabe zwischen 1675 und 1699) Abschrift zweier Kopisten; CZ Pkriz – XXXV C 73

b) Verschollene Quellen

[F]: Originalpartitur bzw. Originalstimmen Perandas (Fassung I)

[G]: Originalpartitur bzw. Originalstimmen Perandas (Fassung II)

[H]: Aufführungsmaterialien zur *Missa in a* zur Aufführung Johann Philipp Kriegers in der Weißenfelser Hofkirche zu Estomihi 1687; Nachweis: Aufführungsverzeichnis

[I]: Partitur im Besitz Johann Gottfried Walthers, nachgewiesen durch Zitat der *Missa in a* in dessen *Praecepta der musicalischen Composition*, Weimar 1708 (eventuell identisch mit A)

2. Zur Abhängigkeit der Quellen:

Da autographe Quellen beider Fassungen nicht erhalten sind, lassen sich Fassungschronologie und Provenienzzug nur hypothetisch ermitteln und nachzeichnen. Auszugehen ist von der Existenz einer heute verlorenen ausgeschriebenen Version (Partitur, Stimmen) des Komponisten zu beiden Fassungen ([F], [G]). Für die auch aufgrund stilistischer Überlegungen als älter anzunehmende Fassung [F] ist eine Überlieferung über die mitteldeutschen Quellen [H] und [I] hin zur erhaltenen Abschrift A anzunehmen, von der die Stimmensätze B und C abgeleitet sein dürften. Hinsichtlich der späteren Fassung [G] lässt sich aufgrund der gegenwärtigen Unzugänglichkeit von E nicht mit letzter Sicherheit entscheiden, ob die Abschriften tatsächlich den in dieser Studie vermuteten Provenienzzug Dresden-Prag-Kremsier genommen haben ([G] → E → D).

3. Literatur:

Wollny 2000 (wie Anm. 5)

Anselm Hartinger, *Die Missa Beatae Agnetis von Marco Gioseppe Peranda: Fassungen, Kontext, Stil, Edition*, unveröffentlichte Magisterarbeit, Leipzig 2002

Walther (hg. Benary) 1955 (wie Anm. 8)

J. P. Krieger *21 ausgewählte Kirchenkompositionen*, hg. von Max Seiffert, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1916 (Denkmäler deutscher Tonkunst 53/54)

Sehnal/Pešková 1998 (wie Anm. 14)

RISM

Anhang II: Giuseppe Peranda: *Missa in a* und *Missa Beatae Agnetis*
Abschnittsgliederung, Besetzung und Satztypen im Vergleich

<i>Missa in a</i>				<i>Missa Beatae Agnetis</i>			
Abschnitt	Takte/ Metrum	Besetzung	Satztyp	Abschnitt	Takte/ Metrum	Besetzung	Satztyp/Stil
Kyrie							
Kyrie I		Tutti	Akkordsatz – syllabisch-doppelchöriger Tripelabschnitt Instrumente vs. Chor – aufgelockerter Akkordsatz	Kyrie I	49, C	Tutti	aufgelockerter Akkordsatz – eingeführte konzertante Fuge (2 große Durchläufe: Concertatstimmen – Instrumente – Tutti)
Christe	33 (16 ½); Alla breve	Vokalstimmen & B.c.	Fuge	Christe	33; C	6 Concertatstimmen; Instrumente colla parte	Fuge <i>Capella</i>
Kyrie II	83; 3/2–C	Tutti	Imitierendes Trio Vl. I/II u. B.c. – konzertante Vokalfuge – geht über in akkordischen Satz mit Instrumenten – fugiertes ZS der Streicher – akkordischer Satz mit Instrumenten – polyphon aufgebrochener Schluss	Kyrie II	83, 3/2–C	Tutti	Imitierendes Trio Vl. I/II & B.c. aufgefüllt mit Violon – konzertante Fuge der Concertatstimmen – geht über in akkordischen Satz mit Instrumenten – fugiertes ZS Streicher – akkordischer Satz mit Ripienoeffekten – polyphon aufgebrochener Schluss
Gloria							
Et in terra pax	16; C	Tutti	Akkordsatz mit doppelchörigen Zügen Chor-Streicher, gegen Ende polyphon aufgelockert	Et in terra pax	13; C	Tutti	Akkordsatz mit teilobligaten Instrumenten; doppelchöriger Charakter reduziert; Schluss polyphon aufgelockert
Laudamus	48; 3/2	SS <i>solo</i> , 2 Vl., B.c.	Teilweise imitierendes Vokalkonzert mit Streicherritornellen und Echo-Effekten	Laudamus	52; 3/2	SS <i>solo</i> , 2 Vl., 2 Vle., B.c.	Teilweise imitierendes Vokalkonzert mit Streicherritornellen und verlängerten Echo-Effekten

<i>Missa in a</i>					<i>Missa Beatae Agnetis</i>				
Abschnitt	Takte/ Metrum	Besetzung	Satztyp		Abschnitt	Takte/ Metrum	Besetzung	Satztyp/Stil	
Gratias	23; C	Tutti	Akkordsatz (<i>Gratias agimus tibi</i>) – Vokalfuge mit teilobligaten Instrumentalpartien (<i>propter magnam</i>)		Gratias	20; C	Tutti	Akkordischer Satz (<i>Gratias agimus tibi</i>) – Vokalfuge mit teilobligaten Ripienstimmen und Instrumenten (<i>propter magnam</i>)	
Domine Deus	93; C – 3/2	SS <i>solo</i> , 2 VL., B.c.; A <i>solo</i> , 2 VL., B.c.; B <i>solo</i> , 2 VL., B.c.	Teilweise imitierendes Vokal- konzert mit Streicherritornellen		Domine Deus Domine Fili Domine Deus	100; C – 3/2	SS <i>solo</i> , 2 Vle, B.c.; A <i>solo</i> , 2 Vle, B.c.; B <i>solo</i> , 2 VL., B.c.	Teilweise imitierendes Vokal- konzert mit abwechselnd be- setzten Streicherritornellen	
Qui tollis	26; C	Tutti – TT <i>solo</i> & B.c. – Tutti	Akkordsatz – kurzes Vokal- konzert mit B.c. – Akkordsatz (Presto–Adagio)		Qui tollis	24; C	Tutti – TT <i>solo</i> & B.c. – Tutti	Akkordsatz – kurzes Vokal- konzert mit B. c. – Akkordsatz (ohne Tempowechsel)	
Quoniam	40; 3/2 – C – 3/2	Tutti – SSB <i>solo</i> , 2 VL., B.c. – Tutti	Akkordischer Ruf – teilweise imitierendes Vokalkonzert mit B.c. und Streicherritornel- len – Tutti mit doppelchörigen Anklängen Vokalstimmen- Streicher		Quoniam	34, 3/2 – C – 3/2	Tutti – SS, B, Strei- cher & B.c. – Tutti	Akkordischer Ruf – dreichöriges Vokalkonzert SS & B.c., B & B.c, Streicher & B.c. – Tutti mit doppelchörigen Zügen Vokal- stimmen-Streicher	
Cum Sancto spiritu	26; C	Tutti	Mehrthemige komplexe Vokal- fuge mit teilobligaten Instru- menten		Cum Sancto spiritu	33; C	Tutti	Kurze antiphonale Passage CCA & B.c., danach Tutti (<i>Cum sancto</i>) – enggeführte Vokalfuge (<i>in gloria</i>) mit sukzessiv ein- setzenden Ripienstimmen und Instrumenten und festgehalte- nem Kontrapunkt (<i>Amen</i>)	
	insgesamt 447 Takte					insgesamt 443 Takte			

