

Zu jüngst wiederaufgeführten Kirchenwerken von Gaetano Donizetti und Johann Simon Mayr mit ihren Gattungsvoraussetzungen

Unter dem Label Naxos erscheinen 2019 und 2020 zwei kirchenmusikalische CD-Produktionen, die Franz Hauk mit seinem Ingolstädter *Simon-Mayr-Chor* und *Concerto de Bassus*¹ realisiert hat: zum einen eine Kompilation zur Vesper gehöriger Sätze, im Wesentlichen Psalmvertonungen, des jungen Donizetti (Naxos 8.573910), zum andern eine Festmesse – *Messa di gloria* – in Es-Dur des bald 80-jährigen Mayr (Naxos 8.574057).² Ganz abgesehen von der je individuellen Qualität der Musik und dem hier gegebenen Bezug zu Bergamo, gewähren uns diese Einspielungen Einblicke in Praxis und Ästhetik der italienischen Kirchenmusik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Als Eckpunkte zu benennen sind die Jahre um 1820, mit den Donizetti-Psalmen, und letztens 1843, mit den späten Messensätzen Mayrs. Eine erste Bestandsaufnahme und Übersichtsbetrachtung der Werke auch aus gattungsgeschichtlicher Perspektive, in deren musikalischer Repräsentation von Offizium und Messe, dürfte sich lohnen (und auch für unseren Jubilar Franz Körndle von Interesse sein).

Bereits die Erschließung der Kompositionen nach den handschriftlichen Quellen und ihre zyklische Zusammenstellung ist Franz Hauk zu verdanken. Zusammen mit Manfred Hößl von ihm herausgegeben, bilden die wie folgt betitelten, bisher unveröffentlichten Notentexte in jeweils kritischer Edition die aktuelle Aufführungsgrundlage: Donizetti, *Psalmi vespertini* für Soli, Chor und Orchester, 2017 – Mayr, *Messa Es-Dur für Soli Chor und Orchester*, 2018. Die Ingolstädter Neuaufführungen fanden am 5. Juni 2017 bzw. 5. August 2018 in der Asamkirche Maria de Victoria statt, wo dazu auch die Tonaufnahmen produziert wurden.

¹ Konzertmeisterin: Theona Gubba-Chkheidze.

² Der vorliegende Aufsatz berührt sich mit den von mir erstellten Beiträgen zu den CD-Booklets und Programmheften für die Ingolstädter Aufführungen.

Donizetti, *Psalmi vespertini*

Hauptbestandteil der Vesper in ihrer liturgisch vollen Entfaltung war bekanntlich eine Folge von Psalmen, wobei vom Sonntag an, beginnend mit Psalm 109, täglich der Reihe nach meist deren fünf gesungen wurden (was heute nur noch im klösterlichen Rahmen einzelner Ordensgemeinschaften der Fall ist). Nebst dem erst-rangig hinzutretenden Canticum Beatae Mariae Virginis, dem Magnificat, hatten in der Vesper die Sonntagspsalmen, ursprünglich (nach Vulgata-Zählung) 109 bis 113, besonderes Gewicht. Die Komposition von fünf zentralen Vesperpsalmen durch Donizetti bildet auch den Kern der Kompilation von Franz Hauk, dazu kommen die vertonte Eröffnungsrespons *Domine ad adjuvandum* sowie ein *Magnificat* samt einem *Salve Regina* als Rahmen und, vor dem Rahmenschluss, eine Vertonung des Hymnus *Iste confessor*; auch die zwei letztgenannten Texte zählen zum Umkreis der Vesperliturgie. Die unten folgende Tabelle³ zeigt die Aufteilung der Sätze, Tonart, Primärbesetzung (von weiteren Differenzierungen des Instrumentalkörpers etwa durch stellenweise exponierte Hörnerstimmen abgesehen)⁴ und die zugehörigen Werkverzeichnis-Nummern bei Inzaghi⁵ – das Orchester schließt insgesamt eine Orgel-Bassbegleitung, Posaune und überwiegend auch Trompete, mehrfach mit Pauke, ein. Durch seine Ausdehnung auf mehrere Einzelsätze beansprucht Psalm 109 als der erste Sonntagpsalm hier traditionsgemäß den größten Raum.

<i>Domine ad adjuvandum</i>	C-Dur	Chor, Soli – Orch. (cl./ob. soli)	IN. 126
Ps 109: <i>Dixit Dominus</i>	C-Dur	Chor, Soli – Orch. (fl., cl. soli)	IN. 122
<i>Tecum principium</i>	F-Dur	Sopr. solo – ob./cl. soli, Orch.	IN. 234
<i>Dominus a dextris</i>	d-moll	Ten. solo – vl., cl. soli, Orch.	IN. 133
<i>De torrente</i>	F-Dur	Sopr. solo, Ten. solo – fl., cl. soli, Orch.	IN. 119
<i>Gloria Patri</i>	C-Dur	Chor, Soli – Orch. (cl., cor. soli)	IN. 147
Ps 111: <i>Beatus vir</i>	F-Dur	Ten. solo – ob./cl. soli, Orch.	IN. 100
Ps 125: <i>In convertendo</i>	C-Dur	Bass solo – cl. soli, Orch.	IN. 149
Ps 112: <i>Laudate pueri</i>	C-Dur	Chor, Soli – Orch.	IN. 179

³ Angabenreihe entsprechend „production job sheet“ bzw. Booklet-Druckvorlage der betreffenden Einspielung für Naxos.

⁴ Die solistisch auftretenden Einzelinstrumente sind mit den italienischen Abkürzungen (kleingeschrieben) bezeichnet.

⁵ Gemäß freundlicher Mitteilung von Franz Hauk – nach Luigi Inzaghi, „Catalogo generale delle opere“, in: Giampiero Tintori (Hrsg.), *Gaetano Donizetti*, Mailand 1983, S. 133–262.

Ps 126: <i>Nisi Dominus</i>	G-Dur	Ten. solo – cl. soli, Orch.	IN. 196
<i>Iste confessor</i>	D-Dur	Chor, Soli – Orch.	IN. 152
<i>Magnificat</i>	D-Dur	Chor, Soli – Orch. (vl., ob./cl. soli)	IN. 182
<i>Salve Regina</i>	F-Dur	Sopr. solo – cl. soli, Orch.	IN. 222

Vorab sei der einschlägige Gattungszusammenhang skizzenhaft in Erinnerung gerufen. Wenn die Vespersgesänge in Italien im 16. Jahrhundert zunehmend auch Gegenstand hochrangiger Komposition wurden und die antiphonische Praxis der Psalmodie sich dabei werkhafte unter dem Begriff *salmi spezzati* besonders in der venezianischen Mehrchörigkeit verkörperte⁶, gewann die Vesper-Komposition erst recht mit der Wende zum 17. Jahrhundert in Venedig wie überhaupt im nördlichen Italien für viele Jahrzehnte anhaltend hohe Bedeutung – was sich in zahlreichen Druckproduktionen spiegelt.⁷ Dies belegt nicht zuletzt auch Monteverdis herausragende *Marienvesper* in der venezianischen Edition von 1610, die mit ihren ergänzenden Sätzen zu den fünf Psalmen – d.h. vor allem den vokalen, möglicherweise die liturgisch regulären Antiphonen ersetzenden Generalbass-Concerti⁸ – gleichsam den modernsten Stand der damaligen Musik repräsentiert. Mit der weiteren Entwicklung des konzertierenden Prinzips kam es dann in Italien vor und nach 1700 insbesondere auch zu ausgedehnten Vertonungen einzelner Vesperpsalmen mit Orchester, die nun als *salmi concertati* den textlich-musikalischen Ablauf, analog zur Tendenz bei der Messvertonung, in Nummern gliederten. Als ein hervorstechendes Werk in dieser Gattungslinie begegnet uns Händels Komposition des *Dixit Dominus* (Rom 1707 – HWV 232): Einschließlich der Doxologie entfaltet sich hier die musikalische Form kantatenartig in neun Sätzen mit teils wechselnder Vokalbesetzung, d.h. zwischen den überwiegenden Chorpartien erscheinen auch reine Solonummern. Allgemein verband man die Vespermusik zu dieser Zeit indes nicht primär mit dem Anspruch einheitlicher Werke, sondern stellte oft verschiedene Kompositionen, gegebenenfalls ganz unterschiedlicher Herkunft, für den jeweiligen Gebrauch

⁶ Erinnerung sei an die prototypische Sammlung mit Sätzen von Adrian Willaert und Jachet von Mantua *Di Adriano et di Jachet. I salmi appartenenti alli vesperi [...] a duoi chori*, Venedig: Gardane, 1550; vgl. die erstmals eingehende Beschreibung dieser Quelle bei Hermann Zenck, „Adrian Willaerts ‚Salmi spezzati‘ (1550)“, *Die Musikforschung* 2 (1949), S. 97–107.

⁷ Vgl. etwa Magda Marx-Weber, Art. „Vesper“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. neubearb. Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 9, Kassel u. a. 1998, Sp. 1464–1472, hier Sp. 1466f.

⁸ Nach Stephan Bonta, „Liturgical problems in Monteverdi’s Marian Vespers“, *Journal of the American Musicological Society* 20 (1967), S. 87–106.

zusammen.⁹ Weiterhin großer Beliebtheit erfreute sich im 18. Jahrhundert wiederum das *Magnificat*, dessen Kompositionsbestand unüberblickbar ist – auch nördlich der Alpen auf katholischer wie evangelischer Seite.¹⁰ Nach 1800, im Horizont der Säkularisation, konnte allerdings die konzertante musikalische Vesper nur in Italien eine nennenswerte Rolle behaupten und ihre Tradition allfällig noch fortsetzen.

Donizettis Psalmkompositionen, entstanden wohl um 1819–1820¹¹, gehören in diesen Zusammenhang. Gattungsbezogen schließen sie sich erkennbar noch dem Typus der *salmi concertati* an. Psalm 109 *Dixit Dominus* recurriert hier mit seinen verschiedenen Sätzen zudem auf das Nummernprinzip, während Psalm 112 *Laudate pueri* zuzüglich Doxologie mit Chor und solistischen Einlagen durchkomponiert ist – wie auch Psalm 111 *Beatus vir*, dieser aber rein als Tenor-Arie in viergliedriger Form (Moderato / Allegro vivo / Andante / Moderato). Die zwei übrigen Psalmen, 125 *In convertendo* und 126 *Nisi Dominus*, sind ebenfalls Ariensätze, für Bass bzw. Tenor – wiederum in je mehrteiliger Gestalt (Moderato / Larghetto / Allegro bzw. im mehrfachen Wechsel Allegro / Andante). Das *Magnificat* mit Chor und Soli läuft, nach der Maestoso-Einleitung des Eröffnungsverses im Tempo gesteigert, seinerseits in einem Zug durch.

Der Anfangspsalm *Dixit Dominus* wird wie üblich von einem repräsentablen Chorsatz mit Orchestervorspiel und vokalen Solo-Einlagen (wie auch einzelnen instrumentalen Solo-Einwürfen) in C-Dur eröffnet. *Tecum principium* (Vers 3–4) folgt als Arie, ebenso *Dominus a dextris* (Vers 5–6) in auffallend großer Dimension. Dabei zeichnen sich bereits diese beiden Ariensätze gewichtig durch jeweils instrumental konzertierende Einleitungspartien aus, solistisch insbesondere zu bestreiten von Oboen oder Klarinetten bzw. Violine¹²; sie aktualisieren so den Typus der *aria concertata* nahezu in Richtung Instrumentalkonzert. Damit ist überhaupt ein herausragender Zug dieser Kirchenmusik Donizettis angesprochen, die ihre vokale Belcanto-Ästhetik also gewissermaßen auf instrumentalsolistischen Glanz mit ausdehnt. Dem entsprechen auch *Beatus vir*, *In convertendo* und *Nisi Dominus* durch ihre obligaten Holzbläser-Soli (primär wiederum Klarinetten). Die stärkste konzertierende Ausprägung freilich erreicht eben die Tenor-Arie *Dominus a dextris* im Agitato-Charakter mit schon fast 70 Takten Vorspiel (Allegro) samt Kombination von Klarinetten- und Violinsoli, stellenweise wie bei einem

⁹ Vgl. etwa Marx-Weber, Art. *Vesper*, Sp. 1467f.

¹⁰ Vgl. Uwe Wolf, „Überlegungen zu den mehrsätzigen Magnificat-Vertonungen des 18. Jahrhunderts“, *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 82 (1998), S. 43–53, hier S. 45.

¹¹ Vgl. etwa Annalisa Bini, Art. „Donizetti, Gaetano“, in: ²MGG, Personenteil Bd. 5, Kassel u. a. 2001, Sp. 1266–1290, hier Sp. 1274.

¹² In T. 90 von *Tecum principium* sind zudem als punktuelle Facette beispielsweise zwei Stütztöne für die solistische Oboe/Klarinette einer Solobratsche zugewiesen.

Tripelkonzert; in den Gesangsteilen fällt dann der Prinzipalvioline die virtuose Komplementierung der hier versdeklamatorisch angelegten Tenorpartie zu. Der nächste Satz im Ablauf von Psalm 109, *De torrente* (Schlussvers 7), erweitert die vokalsolistische Ebene zum Sopran-Tenor-Duett, und demgemäß tritt hier vorauslaufend quasi ein instrumentales Doppelkonzert mit zwei Klarinetten und Flöte in Funktion (letztere meist unisono mit der zweiten Klarinette geführt), bevor die Doxologie als Chor inklusive Solopartien diesen textlich-musikalischen Zyklus schließt. Tonartlich geht die bewusste Nummerngliederung im planvoll erscheinenden Radius C-Dur, F-Dur, d-moll/D-Dur, F-Dur, C-Dur vor sich.

In der Zeit dieser Kompositionen schrieb Donizetti, der 1817 als 20-Jähriger von einem Studienaufenthalt in Bologna nach Bergamo zurückgekehrt war, bereits seine ersten Opern, so 1818 *Enrico di Borgogna* für Venedig.¹³ Es zeichnete sich ab, dass er vornehmlich auf diesem Gebiet in die Fußstapfen seines Lehrers Simon Mayr treten würde. Anders als für Mayr blieb die Kirchenmusik bei Donizetti im Weiteren ein Randgebiet seines Schaffens. Seine von Franz Hauk zusammengestellten Vesper-Kompositionen sind, an teilweise verschiedenen Orten, handschriftlich erhalten geblieben (Bibliotheken in Bergamo, Neapel und Paris¹⁴). Auch die Respons auf den Eröffnungsversikel mit Doxologie ist auf dieser Quellenebene vorhanden. Den für Bekennerfeste bestimmten Hymnus *Iste confessor* hat Donizetti als Chorsatz mit Vokalsolisten in schnellem Tempo gesetzt; zusammenhängend vertont sind Strophe 1 und eine Mixtur aus den Strophen 2 und 5 (der letzten) des dichterischen Textes sowie die Doxologie. Die finale Stelle in der Naxos-Einspielung nimmt passenderweise das durchkomponierte *Salve Regina* für hohe Singstimme ein (Andante / Allegro). Die Marianische Antiphon stand zwar historisch einst am Schluss der Komplet, konnte aber, wo diese als letzte Tagesgesehore nicht gefeiert wurde, auch am Ende der Vesper gesungen werden.

Die Musik Donizettis in diesen Kirchenkompositionen entspricht mit ihrem klar strukturierten Partiturbild, ihrer unkomplizierten Harmonik und rhythmischen Prägnanz dem italienischen Stil der Zeit. Ihr Ausdrucksvermögen ist, in ästhetisch unmittelbarer Nähe zur Oper, wesentlich durch den Belcanto bestimmt – partiell zumindest beziehen die Sologesänge auch einzelne vokalvirtuose Passagen mit ein. In der lebendigen Agilität der Sätze, die einerseits durch die melodische Beweglichkeit der vokalen wie gegebenenfalls der konzertant-instrumentalen Solostimmen entsteht, andererseits oft von Marsch- oder einfachen

¹³ Vgl. etwa Robert Steiner-Isenmann, *Gaetano Donizetti: Sein Leben und seine Opern*, Bern, Stuttgart 1982, S. 39.

¹⁴ Bergamo, Civica Biblioteca, Archivi Storici Angelo Mai; Neapel, Conservatorio San Pietro a Majella; Paris, Bibliothèque du Conservatoire.

Repetitionsrhythmen im Orchester ausgelöst wird, zeigen sich recht typische Parallelen zu Rossini.

Diesen vorrangig aktiven Komponenten der Musik tritt gegebenenfalls der Chor in eher gemessener Diktion, tendenziell breiter deklamierend gegenüber – mitunter im Stimmenverband aufgefächert –, doch kann er wiederholt auch die lateinischen Textglieder zu regelrechten Sprechakten verdichten (wie gleich in der Eingangsrespons bei „*adjuvandum*“ oder in Eröffnungschor von Psalm 109 bei „*scabellum pedum tuorum*“ nach der betreffenden Solistenpassage). Anklänge an den traditionellen psalmodischen Falsobordone als akkordische Sprachrezitation fallen im *Laudate pueri* und verstärkt im *Magnificat* auf. Wenn in der *Beatus vir*-Arie der vierte Psalmvers („*exortum est in tenebris ...*“) zur Abwechslung einmal rein solistisch-rezitierend vorgetragen wird, währenddessen das Orchester für vier Takte pausiert, so stellt sich der ganze erste Teil von *In convertendo* sogar als quasi psalmodisches Rezitativ in ausgedehnter Form dar. Die ersten Gesangsteile einzelner Chöre oder arioser Solonummern erscheinen teilweise, nach Art einer geläufigen Kompositionstechnik, als Vokaleinbau in Wiederholungsgruppen der Orchestervorspiele (so bei *Dixit Dominus* und bei *Dominus a dextris*).

Der Orchesterklang differenziert sich im Ganzen wesentlich durch die Bläser und insbesondere durch farbwirksam hervortretende Klarinettenpartien – wie man es in Italien gerade von Simon Mayr her kannte. Letztlich erweist sich der noch junge Donizetti in diesen Kompositionen unter nicht wenigen Aspekten als getreuer Schüler Mayrs.

Mayr, *Messa Es-Dur*

Die von Franz Hauk rekonstruierte große Es-Dur-Messe des späten Simon Mayr datiert im Wesentlichen von 1843 (*Kyrie*, Rahmenteile des *Gloria*, *Credo*). Die zur vollen Darstellung des Ordinarium Missae erforderlichen Ergänzungen beruhen auf etwa zeitgleichen, d. h. im Wesentlichen bis 1841 zurückreichenden Einzelsätzen, welche hinsichtlich *Sanctus* und *Agnus Dei* durch deren zentrales Es-Dur eine tonartliche Geschlossenheit des Zyklus gewährleisten. Solcherart kompilatorische Vervollständigung von Messkompositionen war in Italien seit dem 18. Jahrhundert üblich gewesen, zumal in der Regel nur *Kyrie* und *Gloria* in zusammenhängender Vertonung erschienen und für das restliche Ordinarium auch ganz verschiedenartige Einzelstücke herangezogen werden konnten, so dass die Gottesdienstgemeinde insgesamt meist eine Art Pasticcio zu hören bekam.¹⁵

¹⁵ Der gattungsgeschichtliche Zusammenhang ist unter anderem treffend dargestellt in: Horst Leuchtman, Siegfried Mauser (Hrsg.), *Messe und Motette* (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 9), Laaber 1998 – an dem Band war für die ältere Zeit ja auch Franz

Selbst das *Gloria* bestand als kompositorische Einheit oft nur aus den Rahmenteilern (*Gloria in excelsis / Cum Sancto Spiritu*), während die Zwischenstücke, abhängig von den jeweiligen Aufführungsbedingungen, in Form separater Arien eingefügt wurden.¹⁶

Wiewohl sich nördlich der Alpen im 19. Jahrhundert auf bedeutender Ebene längst der symphonische, stark orchestral aufgeladene Messtypus etabliert hatte, der von vornherein als kompositorischer Gesamtzyklus bestimmt war und zu kontinuierlicher Verknüpfung der Abschnitte innerhalb der Großteile tendierte – so seit dem späten Haydn und nicht zuletzt bei Beethoven, Schubert, Cherubini –, wurde in Italien immer noch das ältere Modell der *missa concertata* mit seiner ausgeprägten Gliederung in verschiedene Gesangsnummern von Chor und Soli weiter benutzt.¹⁷ Und dem entspricht größtenteils auch Mayrs Es-Dur-Messe. Die Genese der *missa concertata* reicht ins 17. Jahrhundert zurück; ein frühes Gattungsmodell hat die Forschung bereits in Francesco Cavallis gleichnamigem Werk von 1656 ausgemacht.¹⁸ Im weiteren Entwicklungsgang erlaubten die formalen Rahmenbedingungen durchaus auch differenzierte Zuschnittsmöglichkeiten des Typus¹⁹, der an Festtagen seinen festen Platz im Spektrum der gottesdienstlichen Musik gewann und behauptete. Zu seiner gängigen Benennung als Kantaten- oder Nummernmesse bleibt anzumerken, dass im Unterschied zu den säkularen Gesangswerken im Umkreis der italienischen Oper jedoch, selbstverständlich, keine Rezitative enthalten sind. Tendenziell zeichnet sich im Übrigen eine in der auskomponierten Form musikalisch vorrangige Entfaltung des *Gloria*, gegebenenfalls auch gegenüber dem noch textreicheren *Credo*, deutlich ab.²⁰

Eine ‚Nummernmesse‘ mit obligatorisch sektionaler Aufteilung in Chor- und Solosätze ist bekanntlich auch Johann Sebastian Bachs extraordinäre h-moll-Messe, die ja typischerweise zunächst als *Kyrie-Gloria*-Zyklus für den katholischen Hof des Dresdner Landesfürsten konzipiert war und erst spät vervollständigt wurde. 1749 endgültig vollendet, steht sie in der chronologischen Gattungstra-

Körndle maßgeblich beteiligt. Entsprechend orientieren sich meine zusammenfassenden Ausführungen diesbezüglich an Kapitel V, „Das 18. Jahrhundert“ von Thomas Hochradner (S. 189–269) und an Kapitel VI, „Das 19. Jahrhundert“ von Birgit Lodes (S. 270–332). Vgl. hier zunächst Hochradner, „Das 18. Jahrhundert“, ebd., S. 233.

¹⁶ Darauf hebt Franz Hauk besonders im Hinblick auf Mayr ab – so in einem kommentierenden Text zu seiner Rekonstruktion der Es-Dur-Messe. (Ich danke ihm vielmals dafür, dass er mir diesen Text als noch unveröffentlichtes Typoskript zur Verfügung gestellt hat, wie auch für weitere Auskünfte.)

¹⁷ Vgl. Lodes, „Das 19. Jahrhundert“, S. 272, 276.

¹⁸ Vgl. Hochradner, „Das 18. Jahrhundert“, S. 189f.

¹⁹ So musterhaft bei Giovanni Battista Bassanis *Messa Concertate* op. 18 (Bologna 1698); vgl. ebd., S. 191f.

²⁰ Vgl. ebd., S. 192.

dition, bei annähernd je 100 Jahren Abstand, fast genau in der Mitte zwischen Cavalli und dem hier vorgestellten Werk von Mayr. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts repräsentiert in besonderer Weise Mozarts außergewöhnliche c-moll-Messe (KV 427) von 1782/1783, ihrer musikalischen Substanz nach geradezu als Nonplusultra, einen höchstmöglichen Stand der *missa concertata*.²¹ Mozart musste bei dieser offenbar aus persönlichem Antrieb verfassten *Missa solemnis* wohl keine Rücksicht auf die vielfach üblich gewordenen Zeitbegrenzungen der gottesdienstlichen Musik nehmen. Dennoch bildet diese Komposition, weil im *Credo* mit dem *Et incarnatus* endend und auch bei den Folgesätzen unvollständig bleibend, bekanntlich ein Fragment. Andererseits würde die Uraufführung des 26. Oktober 1783 in Salzburg (St. Peter) wiederum auf die gängige italienische *Pasticcio*-Praxis verweisen, wenn man davon ausgeht, dass die fehlenden Sätze aus anderen musikalischen Beständen ergänzt wurden.²² Nach den auffälligen Beschränkungen der Kirchenmusik durch die Josephinischen Reformen war es dann Joseph Haydn, der zwischen 1796 und 1802 mit seinen sechs einschlägigen Spätwerken (Hob. XII:9–14) die Messkomposition auf jene neue, ‚symphonische‘ Ebene stellte.

Im italienischen Vor- und Umfeld Johann Simon Mayrs sind es Opernkomponisten wie die aus Neapel stammenden Niccolò Zingarelli (1792 Domkapellmeister in Mailand, 1804 päpstlicher Kapellmeister in Rom) und Saverio Mercadante (1833 Kathedralkapellmeister von Novara) wie auch, in seiner frühen Schaffensphase, der gebürtige Sizilianer Vincenzo Bellini, die kirchenmusikalisch jener vorbestehenden Spur der *missa concertata* weiter folgten oder, allgemeiner gesprochen, an der Nummernmesse festhielten, wiewohl hier der Orchestersatz ebenfalls zeitgemäße Differenzierungen entwickelte.²³ Als bekannt gewordenes Werk in diesem Zusammenhang ist indes besonders Rossinis *Messa di Gloria* (d. h. wiederum ein *Kyrie-Gloria*-Zyklus) von 1820 zu nennen, die in Neapel uraufgeführt wurde. Auch Mayr selbst hat natürlich, in seiner Eigenschaft als Kapellmeister der Kirche Santa Maria Maggiore in Bergamo, schon vor den 1840er-Jahren eine ganze Reihe von – häufig aber nur in Einzelsätzen überlieferte – Messen komponiert.

Seine Es-Dur-Messe in der vorliegenden Kompilation von Franz Hauk gliedert das *Gloria* in sieben Sektionen: Von den üblichen Chorblöcken umrahmt (*Gloria / Cum Sancto Spiritu*), die aufeinander bezogen sind²⁴, wird die Textfolge von *Et in terra* bis *Qui sedes* auf solistische Arien für Tenor, Bass und Sopran

²¹ Vgl. ebd., S. 242f.

²² Vgl. ebd.

²³ Vgl. Lodes, „Das 19. Jahrhundert“, S. 277.

²⁴ Ohne Zweifel gilt, so bereits Franz Hauk, dass hier „das Kyrie und die rahmenden Sätze des Gloria eine Einheit bilden“ (kommentierender Text zur Rekonstruktion der Es-Dur-Messe, wie oben in Anm. 16).

verteilt. Dabei ist die vom Solo-Tenor vorzutragende mittlere Sektion ab *Domine Deus* in sich dreiteilig (Allegro / Adagio / Allegretto) und die anschließende Bass-Nummer ab *Qui tollis* zweiteilig angelegt (Andante / Moderato). Dem Sopran fällt solistisch als Letztes allein das *Qui sedes* zu. Dem charakteristischen vokalen Belcanto sind in den Solonummern wiederum auffällige konzertierende Bläserpartien gegenübergestellt. Im Verbund, einzeln oder in Kombination der Instrumente, prägen sie – wie so typisch für Mayr – den musikalischen Ausdruck wesentlich mit, wobei auch in diesem Fall schon die instrumentalen Einleitungen der Sätze dem *stile molto concertante* weiten Raum geben: so beim *Et in terra* konkret der Klarinette, beim *Qui tollis* dem Fagott, beim *Qui sedes* der Flöte, schon beim *Gratias* aber auch dem (ersten) Horn, das sich im *Domine Deus*-Teil außerdem mit der Klarinette mehrfach zu einem Duo verbindet. In seiner herausragenden Profilierung gerade der Holzbläser hat Mayr das der *missa concertata* durchaus mit zugehörige Gattungsmerkmal konzertierender Instrumentalstimmen hier auf eine außergewöhnliche Höhe geführt.

Die Grundanlage der so zusammengefügtten Messe ist aus folgender Aufstellung zu ersehen, die auch die Handschriftensignaturen in der Biblioteca Civica di Bergamo (I-BGc, Fondo musicale Mayr) mitteilt, gegebenenfalls differenziert nach Partitur und Stimmen.²⁵ Die Besetzungsspalte verzeichnet nur die einzeln hervortretenden Soloinstrumente; auf die weitgehend integrierten, ohnehin solistischen – zumal je einfach besetzten – Holzbläserpartien wird hier nicht mit verwiesen. Die Blechbläsergruppe umfasst ein Hörnerpaar und Posaune sowie in Teilen ein Trompetenpaar mit Pauke (welches z. B. beim *Credo* pausiert).

1.	<i>Kyrie</i>	Es-Dur	Chor, Soli – Orch.	431 a-b – 110/18a
	<i>Christe</i>	G-Dur	Chor, Ten., Bass soli – Orch.	
	<i>Kyrie</i>	Es-Dur	Chor, Soli – Orch.	
2.	<i>Gloria</i>	Es-Dur	Chor, Soli – Orch.	432 a (b-c) – 110/18b
3.	<i>Et in terra</i>	As-Dur	Ten. solo – cl. solo, Orch.	413 – 103/13
	<i>Laudamus</i>			
4.	<i>Gratias</i>	Es-Dur	Bass solo – cor. solo, Orch.	105/8

²⁵ Die betreffenden Angaben sind der (unveröffentlichten) Partitur, 2018 erstellt von Franz Hauk und Manfred Hößl, entnommen.

5.	<i>Domine Deus</i>	B-Dur	Ten. solo – cl., cor soli, Orch.	421 – 94/22
	<i>Domine Fili</i>	Es-Dur	Ten. solo – vl., vlc., cl., cor. soli, bassi	
	<i>Domine Deus</i>	B-Dur	Ten. solo – cl., cor. soli, Orch.	
6.	<i>Qui tollis</i>	F-Dur	Bass solo – fg. solo, Orch.	423 – 83/13
	<i>Suscipe</i>			
7.	<i>Qui sedes</i>	G-Dur	Sopr. solo – fl. solo, Orch.	424 – 106/4
8.	<i>Cum Sancto</i>	Es-Dur	Chor, Soli – Orch.	432 b-c – 110/18b
9.	<i>Credo</i>	F-Dur	Chor, Sopr., Alt soli – Orch.	433 a-b – 80/11
	<i>Et incarnatus</i>	a-moll	Chor, Soli – vl. solo, Orch.	
	<i>Et resurrexit</i>	D-Dur	Chor – Orch.	
	<i>Et in Spiritum</i>	F-Dur	Chor, Soli – Orch.	
10.	<i>Sanctus</i>	Es-Dur	Chor – Orch.	77/4
11.	<i>Benedictus</i>	As-Dur	Sopr., Ten., Bass soli – fl., cl., cor. soli, Str.	
	<i>Hosanna</i>	Es-Dur	Chor – Orch.	
12.	<i>Agnus Dei</i>	Es-Dur	Chor, Soli – Orch.	

Das *Kyrie* der Es-Dur-Messe vereinigt Vokalsolisten und Chor in der üblichen Dreiteiligkeit, wobei das tonartlich abgehobene *Christe*, ausgehend von G-Dur, gesänglich rein solistisch den beiden Männerstimmen zugewiesen ist. Allerdings wird dieser Mittelteil durch eine modulierende Überleitung vorbereitet, bleibt mittels Modulation in den B-Bereich auch in Reichweite der Rahmentonart und stellt schließlich durch eine harmonische Rückwendung auch wieder den Anschluss nach Es-Dur her. In dieser zusammenhängenden Vertonung steht *Mayrs* *Kyrie* dem symphonischen Messtypus deutlich näher als das *Gloria*, wenngleich der Orchestersatz erwähnenswertermaßen auf doppelte Holzbläserbesetzung verzichtet; vielmehr sorgt aber der starke Blechbläserchor für kirchenmusikalisch solennen Hochglanz.

Wieder weitgehend integriert in die hier wesentlich auf den Chor ausgerichteten Satzabläufe sind die vokalen Solostimmen im *Credo*. So geht das *Et incarnatus* des Tenors – mit obligatem Solo ausnahmsweise der Violine – in a-moll direkt zum chorischen *Crucifixus* über, das orchestral in blankem C-Dur einsetzt, um über dem Orgelpunkt des Bass-c, quasi neapolitanisch, dissonanzwirksam nach Des-Dur auszubiegen und mittels G-Dominantseptakkord wieder in den reinen

C-Klang zurückzukehren. Die je abgesetzten Tremolofiguren der Streicher verkörpern dabei in altgewohnter Manier tonmalerisch den Schrecken des Kreuzesgeschehens. Ebenfalls ganz der musikalisch-bildhaften Vertonungstradition entsprechen die aufsteigenden Tonleitergruppen im *Et resurrexit*-Chor, der den düsteren moll-Charakter in strahlendem D-Dur ablöst. Als letzter Satz des dritten Ordinarium-Teils folgt das *Et in Spiritum Sanctum*, welches in F-Dur nicht nur tonartlich den Rahmen schließt, sondern überhaupt die Musik des eröffnenden *Credo*-Satzes in angepasster Form wieder aufnimmt; dabei erklingt nun der nahezu archaisch wirkende dreifache vokale „Credo“-Ruf direkt am Anfang. Neu angeschlossen wird noch der traditionsgemäß fugiert einsetzende Schluss „Vitam venturi seaculi – Amen“, der damit den sonst in dieser Messe eher selten anzutreffenden alten Kirchenstil repräsentiert. Einerseits gattungstypisch gemäß der *missa concertata* ist das *Credo* mit seinen nur vier abgegrenzten Teilen erheblich kürzer als das viel breiter entfaltete *Gloria*, andererseits berührt es sich durch die verstärkte Integration der Solopartien auch mit dem außeritalienischen symphonischen Konzept.

Nach dem orchestral seinerseits voll besetzten *Sanctus*-Chor in Es stellt das *Benedictus* in As-Dur vokal zum ersten Mal das Solistenterzett von Sopran, Tenor und Bass exklusiv in den Mittelpunkt, und zwar korrespondierend mit einem instrumentalen Trio aus Flöte, Klarinette und Horn, während die Streicher begleiten – ein Höhepunkt auf dieser Ebene. Das *Hosanna* dann, das textlich zwar am Ende des *Sanctus*-Satzes gefehlt hat, greift in seiner chorischen Disposition auf die Musik des *Pleni sunt coeli* zurück ($\frac{6}{4}$ -Takt, Allegro), die es nunmehr von As aus sogleich wieder nach Es-Dur zurücklenkt. Somit ergibt sich hier trotz der textlichen Divergenz die gewohnte musikalische Verklammerung. Das *Agnus Dei* bildet mit Chor und Soli samt beibehaltener instrumentaler Vollbesetzung in gemäßigter Andante-Bewegung einen repräsentativ-gewichtigen Abschluss dieses eindrucksvollen Messzyklus. Sein tonartlicher Radius bezüglich der einzelnen Sätze erstreckt sich in der vorliegenden Form, von Es-Dur ausgehend, auf der einen Seite also nach As-Dur, auf der anderen freilich bis zum D-Dur des *Et resurrexit* im *Credo*, dem in gleicher Richtung im *Gloria* sinnvollerweise schon ein G-Dur – nämlich des *Qui sedes* – vorausgegangen ist. Die aufeinanderfolgenden Stufen des Quintenzirkels sind demnach mit As-Dur, Es-Dur, B-Dur, F-Dur, a-moll, G-Dur und D-Dur hier als partielle tonale Zentren vollständig vertreten.

Mit der Rekonstruktion, der Wiederaufführung und Tonaufnahme dieser besonderen Messe von Johann Simon Mayr ist Musikhörern und Musikhistorikern ein spätes Gipfelwerk in der langen Gattungsgeschichte der *missa concertata* zugänglich gemacht worden, das weitere aktuelle Einstudierungen ebenso verdient wie eine noch tiefer gehende Erforschung seiner kompositorischen Struktur.

Abstract

In 2019, Franz Hauk produced two church music recordings for Naxos with his Ingolstadt choir and instrumental ensemble: a compilation of Vesper (psalm settings) compositions from c. 1820 by the young Donizetti and a *Messa di gloria* in E-flat major by Johann Simon Mayr from c. 1843. This chapter compiles an inventory and overview of the two works. It investigates the musical representation of the Office and the Mass from a genre-historical perspective. In addition, it examines the quality of the individual compositions as well as the practice and aesthetics of Italian church music in the first half of the 19th century.