

Ulrike Aringer-Grau, Graz

Te Deum laudamus

1) *Kompositionen für das Offizium und für Andachten
von Wolfgang Amadeus Mozart und Johann Michael Haydn*

1. Die Vesper – musikalisches Zentrum des Offiziums¹

In der Kirchenmusik lag seit jeher das Hauptaugenmerk der Komponisten auf Teilen von Messe und Offizium. Die Vertonung des Ordinarium Missae als zyklische Einheit dominierte seit dem 15./16. Jahrhundert gegenüber dem Proprium Missae. Das Offizium gliedert den liturgischen Tages- und Nachtablauf (*officium diurnum* bzw. *nocturnum*), im *cursus romanus* bzw. *monasticus*, in Horen von unterschiedlichem Rang: Matutin, Laudes und Vesper gehören zu den *horae maiores*, Prim, Terz, Sext und Non sowie die abschließende Komplet zum den *horae minores*. Sie wurden als Privatrezitation oder gemeinsames Chorgebet gefeiert. Innerhalb der *horae maiores* stellt das Abendgebet, die Vesper, den „Höhepunkt des liturgischen Tagesablaufes“ dar.² Seit jeher stand diese feierlichste und am regelmäßigsten in Anwesenheit der Gemeinde verrichtete Hore als Gegenstück zur vormittäglichen Messe im Zentrum des Interesses von Komponisten, die hier zuallererst mehrstimmige Bearbeitungen der traditionellen gregorianischen Melodien einbrachten; die übrigen Teile des Stundengebets wurden meist in Form von „Rezitation oder Gesang traditioneller gregorianischer Weisen“ vorgetragen.³

Im Salzburg des 18. Jahrhunderts übernahmen Domvikare und acht fest besoldete Domchoralisten die musikalische Ausführung von Messe und Offizium. An gewöhnlichen Werktagen war hierfür der einstimmige gregorianische Choral vorgesehen, der unter Leitung eines Chorregenten im Chorraum um die „kleine Orgel unten“, während der Fastenzeit um das Regal⁴, vorgetragen wurde. Ein Domstiftsorganist⁵ begleitete die Sänger.⁶ Die Sonn- und Feiertage wurden mit mehrstimmiger Musik zelebriert.⁷ An *festis canonici* übernahm dies eine kleinere Gruppe von Sängern und Musikern, die auf der Empore des nordöstlichen Vierungspfeilers postiert war, an höheren Festtagen, den *festis praepositi et decani*, bei denen die Zelebration dem Dompropst oder -dekan zugewiesen war, eine größere Gruppe unter der Leitung des Domkapellmeisters oder Hofkomponisten. Die *festis pallii* in Anwesenheit des Fürsterzbischofs als kirchlichem und weltlichem Oberhaupt des Fürsterzbistums wurden in vollständiger Besetzung mit bis zu 90 Ausführenden in der entsprechenden Kleidung gefeiert (vgl. Abb. 1). Dazu gehörten die Solosänger, die Dommusik mit

¹ Mein herzlicher Dank gilt O.Univ.Prof. Dr. Franz Karl Praßl und P. Dr. Petrus Eder OSB für ihre Hinweise in Fragen der Liturgie.

² P. EDER, Art. Vesper. In: Salzburger Mozart Lexikon. Redaktion: G. Ammerer – R. Angermüller [unter Mitarbeit v. A. Blöchl-Köstner]. Bad Honnef 2005, 514–516, hier: 514.

³ L. DOBSZAY, Art. Offizium. In: MGG. Sachteil Bd. 7. Kassel [u. a.] 1997, Sp. 593–609, hier: Sp. 604.

⁴ Regal = tragbare Kleinorgel, die ausschließlich Zungenpfeifen enthält [Anm. d. Red.].

⁵ Während Mozart das Amt niemals nachweislich ausgeführt hat, übernahm Johann Michael Haydn zahlreiche dieser Dienste.

⁶ M. H. SCHMID [unter Mitarb. v. P. Eder], Mozart in Salzburg. Ein Ort für sein Talent. Salzburg – München 2006, 39.

⁷ Vgl. hierzu ebd. 42–44.

Chorvikaren, Choralisten und Kapellknaben, die Instrumentalisten, der Hoforganist, die Hoftrompetergarde und die städtischen Posaunisten.



Abb. 1

Oben:
Hofkapellmeister

Domchoralist

Unten:
Chorherr

Hoftrompeter

Gouache auf Papier, um 1785, Kuenburg-Sammlung (Salzburger Privatbesitz)

Die Vesper wurde von Domvikaren und -choralisten im Salzburger Dom täglich um 15 Uhr verrichtet, allein die *festa pallii* und *festa praepositi*, die Hochfeste innerhalb des Kirchenjahres, feierte man in Anwesenheit des Fürsterzbischofs bzw. einer der Dignitäre gemeinsam mit dem Hofstaat und der Hofmusik.⁸ Für gewöhnlich gliederte sich die feierliche Vesper dabei in folgende Teile⁹:

1. Einzug des Zelebranten – Versiculum „Deus in adiutorium“ (Zelebrant – Chor)
2. Psalmen mit festeigener Antiphon¹⁰:

Vesperae de Dominica	Vesperae de Confessore	Vesperae de B. M. V.
„Dixit Dominus“ (109/110)	„Dixit Dominus“ (109/110)	„Dixit Dominus“ (109/110)
„Confitebor“ (110/111)	„Confitebor“ (110/111)	„Laudate pueri“ (112/113)
„Beatus Vir“ (111/112)	„Beatus Vir“ (111/112)	„Laetatus sum“ (121/122)
„Laudate pueri“ (112/113)	„Laudate pueri“ (112/113)	„Nisi Dominus“ (125/126)
„In exitu Israel“ (113/114)	„Laudate Dominum“ (116/117)	„Lauda Jerusalem“ (147/147b)
3. Capitulum (Kurzlesung durch Diakon)
4. Hymnus (meist alternatim vorgetragen)
5. Versiculum (von den Kapellknaben choraliter vorgetragen)
6. Canticum „Magnificat“ mit Antiphon
7. Oration
8. „Benedicamus Domino“ (von den Kapellknaben choraliter vorgetragen)
9. „Stella coeli“ (figural)¹¹
10. Pontifikalsegen
11. Auszug

Für die ansonsten übliche Marianische Antiphon gibt es laut Petrus Eder im „Caeremoniale Salisburgense“ von 1731 keinen Nachweis; sie wurde in Salzburg im Anschluss an die Komplet gesungen.¹² Je nach Festrang führte man alle Psalmen sowie das „Magnificat“ bzw. nur das „Dixit Dominus“ und das „Magnificat“ figuraliter, also mehrstimmig, auf. Dann erklangen die übrigen Psalmen choraliter: Der Vortrag der geraden Verse durch den Chor und der ungeraden Verse durch Orgelversetten entspricht der Alternatimpraxis. Die Inzensierung des Klerus und der adeligen Laien während des Canticums nahm zuweilen so viel Zeit in Anspruch, dass die Orgel vor der Doxologie „Gloria patri“ mit einer Improvisation einsetzen musste.

⁸ Vgl. EDER (s. Anm. 2) und U. HASPEL, Mozarts Vespermusiken und ihr Salzburger Umfeld. Würzburg 1996 [Diss.].

⁹ Vgl. hierzu auch F. W. RIEDEL, Mozarts Kirchenmusik. Liturgische Funktion – musikalische Tradition – historische Position. In: Mozart und die Geistliche Musik. Viertes Symposium Brixen. Brixen 1992, 25–42, hier: 31. Die vorliegende Aufstellung gilt für den Salzburger Dom.

¹⁰ Die Antiphon wurde an Sonntagen bzw. gewöhnlichen Tagen jeweils vor dem Psalm nur intoniert und erst anschließend vollständig vorgetragen (EDER [s. Anm. 2] 515). Ab dem Rang der Duplex-Feste wurden die Antiphonen vor und nach dem Psalm gesungen.

¹¹ Das „Stella coeli“ wurde vor oder auch nach dem Pontifikalsegen gesungen.

¹² EDER (s. Anm. 2) 515. Laut HASPEL (s. Anm. 7) 43, ersetzten die Marianischen Antiphonen die „Benedictio“, wenn kein Bischof oder Erzbischof die Vesper zelebrierte.

2. Mozarts Werke für das Offizium

Wolfgang Amadeus Mozarts kompositorischer Beitrag zum Offizium lässt sich leicht überblicken: Die beiden vollständigen Vespere („Vesperae solennes de Dominica“ KV 321¹³ und „Vesperae solennes de Confessore“ KV 339) und die Teilvesper „Dixit et Magnificat“ (KV 193) gehören zu den wenigen Werken, die dezidiert für das nachmittägliche Stundengebet bestimmt sind.

Mit seinem „Dixit et Magnificat“ KV 193 vom Juli 1774 legte Mozart die Form der besonders im 18. Jahrhundert sehr verbreiteten Teilvesper vor, bei der nur die an Sonn- und Feiertagen gleichbleibenden Ecksätze vertont werden.¹⁴ Die solenne Besetzung mit Trompeten und Pauken legt die Aufführung bei einem *festum pallii* unter Mitwirkung des Erzbischofs nahe, vielleicht sogar für die Aufnahme Mariens in den Himmel (15. August 1774).¹⁵

Die in KV 321 und 339 vertonte Psalmenfolge 109 („Dixit Dominus“), 110 („Confitebor tibi“), 111 („Beatus vir“), 112 („Laudate pueri“) und 116 („Laudate Dominum“) verwendete man der Einfachheit halber häufig auch an Sonntagen, obendrein wurden zahlreiche Sonntage durch ein Festoffizium verdrängt. Diese Psalmenreihe kam laut Ulrich Haspel an 15 Festen und neun Commune-Offizien¹⁶ sowie den sechs Sonntagen nach Ostern in Frage. Beide Kompositionen stammen aus der Amtszeit Mozarts als Hof- und Domorganist (KV 321 wird in den Februar 1779, KV 339 in die erste Jahreshälfte von 1780 datiert), die ihn gleichzeitig zur Komposition von Kirchenwerken verpflichtete. Trotz der vollständigen Vertonung aller Psalmen knüpft Mozart in der späteren Vesper KV 339 noch an den traditionellen choraliter-Vortrag an, indem er zu Beginn des „Confitebor“ auf die Psalmtöne anspielt.¹⁷ Vielleicht wurde sie zum Fest des Hl. Rupert am 24. September aufgeführt.¹⁸ Die Sopranpartie des bekannten „Laudate Dominum“ aus dieser Vesper mit ihren großen Intervallsprüngen, einer mesa di voce und zahlreichen Koloraturen scheint für den Kastraten Francesco Ceccarelli bestimmt gewesen zu sein, der just zu dieser Zeit in Salzburger Diensten stand. Leopold Mozart beurteilte ihn anfangs folgendermaßen: „er singt ein wenig aus der Nase, und einige Töne in Hals, die Stimme ist nicht gar stark; wenn er nicht viel kostet, ist er auch gut“. Er revidierte seine Meinung dann aber bald.¹⁹ Mozart selbst bat noch 1783 von Wien aus seinen Vater um die Zusendung „meiner 2 Vespere in Partitur – daß ist alles nur, um es dem B: van suiten hören zu lassen“²⁰. Beide Vespere sollten also

¹³ Auch bei dieser Vesper handelt sich um eine „Bekennervesper“ – statt für die Dominica-Vesper üblichen Psalms 113 „In exitu Israel“ vertonte Mozart hier wie in KV 339 den Psalm 116 „Laudate Dominum“. Vergleiche auch die Tabelle oben.

¹⁴ Auch von Leopold Mozart ist ein „Dixit Dominus“ und „Magnificat“ in C-Dur aus der Zeit um/vor 1760 überliefert. Anton Cajetan Adlgasser hingegen vertonte die Einzelpsalmen 110 und 111 „Confitebor“ et „Beatus Vir“. Anton Cajetan Adlgasser (1729–1777). A Thematic Catalogue of His Works. Hg. Ch. D. de Catanzaro – W. Rainer. Pendragon Press 2000 (= Thematic Catalogues 22) Nr. 4.02.

¹⁵ H. SCHICK, Die geistliche Musik. In: Mozart Handbuch. Hg. S. Leopold [unter Mitarb. v. J. Schmoll-Barthel u. S. Jeffe]. Kassel – Stuttgart [u. a.] 2005, 163–247, hier: 219.

¹⁶ Zitiert nach: EDER (s. Anm. 2) 515.

¹⁷ SCHMID (s. Anm. 5) 54.

¹⁸ EDER (s. Anm. 2) 516.

¹⁹ Zitiert nach: Salzburger Mozart Lexikon (s. Anm. 2) 71.

²⁰ Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Hg. W. A. Bauer – O. E. Deutsch. Gesamtausgabe. Hg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum. 7 Bde. Kassel [u. a.] 1962–1975, hier: Bd. III, Nr. 731, Z. 25f.

neben anderen Werken in einer der Akademien des Wiener Diplomaten und Präfekten der Kaiserlichen Hofbibliothek Gottfried Baron van Swieten aufgeführt werden.

Die Vesperantiphon „Quaerite primum regnum“ KV 86, die Prüfungsarbeit zur Aufnahme in die Bologneser Accademia Filarmonica am 9. Oktober 1770, und das „Miserere“ KV 85 hingegen gelten als Kontrapunktstudien in Zusammenhang mit dem Besuch Mozarts bei Padre Martini.²¹

Die vier Litaneien verdeutlichen die unterschiedlichen Möglichkeiten der Aufführung im Anschluss an das und außerhalb des Offiziums:

Die erste Litanei, die Lauretanische Litanei in B-Dur KV 109 von 1771, war wahrscheinlich für eine der ab dem 16. Mai in der Hofkapelle der fürsterzbischöflichen Sommerresidenz Schloss Mirabell abgehaltenen Marienandachten bestimmt. So berichtet noch 1776 Nannerl Mozart: „den 23ten [Mai 1776] ist in mirabell die litanie von meinen brudern gemacht worden“.²²

Die „große Schwester“ der kleinen „Lauretanischen Litanei“ in D-Dur KV 195, im Autograph „à Salisburgo 1774“ datiert, war wohl für die Komplet der Dommusik oder eine Marienandacht bestimmt. Die anspruchsvollen Sopran- und Tenorsoli sowie die obligaten Holzbläser im Agnus Dei legen eine Aufführung durch die Hofmusik nahe.²³ Wahrscheinlich entstand sie – wie auch die D-Dur-Messe KV 194 und die Umarbeitung der Lauretanischen Litanei in D-Dur von Leopold Mozart – für die Säkularfeier der Wallfahrtsbasilika Maria Plain im Jahr 1774.²⁴

Die beiden Sakramentslitaneien KV 125 und KV 243 sind hingegen nicht im Stundengebet aufgeführt worden, ihr Text ist auch nicht im Brevier abgedruckt. Stattdessen wurde die Vertonung des für Salzburg typischen Texts beispielsweise als Höhepunkt des vierzigstündigen Gebets aufgeführt. So war die Sakramentslitanei KV 125, komponiert im März 1772, unmittelbar nach der Wahl des neuen Erzbischofs Hieronymus Colloredo (14. März 1772) zunächst für das vierzigstündige Gebet (12.–14. April 1772) im Salzburger Dom vorgesehen. Mozart konnte sich mit dieser nach dem Vorbild eines Werks des Vaters („Sakramentslitanei“ in D-Dur aus dem Jahr 1762)²⁵ geformten Komposition erstmals präsentieren. Leopold hingegen erbat für eine Aufführung im Stundengebet am Neujahrstag 1775 in der Münchner Liebfrauenkirche die Zusendung dieser Litanei sowie einer eigenen: „Nun suche die 2 Lytanien de Venerabili, oder *Vom Hochwürdigem Gut, so im Stundgebet gemacht werden* heraus. Eine *von mir*, es wird die Spartitur schon dabey liegen. *ex D.* die neuere, fangt an, die Violin und Baß: Staccatto, und kennst sie schon das 2^{te} violin hat bey dem Agnus Dei lauter dreyfache Noten. Dann des Wolfgangs seine grosse Litaneey. die Spartitur ist auch in blau Papier eingebunden dabey. NB sehe nach ob alle Stimmen dabey sind, dann es werden diese 2 Lytanien am Neujahrstag im Stundgebet hier gemacht werden. Am Samstag abends muß mans auf die Post geben, dann am sonntag geht die Dilligence. Die Adreße wird darauf geschrieben.“²⁶ Am Palmsonntag 1783 berichtet Nannerl Mozart über die Aufführung dieses Werks: „den 13ten [April 1783] die ältere Litane von wolfgang gemacht

²¹ SCHICK (s. Anm. 14) 222f.

²² 23. Mai 1776. Mozart, Briefe und Aufzeichnungen (s. Anm. 19) Bd. I, Nr. 321, Z. 63.

²³ P. EDER, Art. Litanei. In: Salzburger Mozart Lexikon (s. Anm. 2) 263.

²⁴ P. EDER, Art. Maria Plain. In: Ebd. 276f, hier: 277.

²⁵ W. SENN, Das wiederaufgefundene Autograph der Sakramentslitanei in D von Leopold Mozart. In: Mozart-Jahrbuch 1971/72. Salzburg 1972, 197–216.

²⁶ Mozart, Briefe und Aufzeichnungen (s. Anm. 19) Bd. I, Nr. 301, Z. 24–33.

worden“²⁷. Schließlich berichtet Mozart seinem Vater über eine vorgesehene Aufführung im Augsburger Augustiner-Chorherrenstift Heilig Kreuz: „Nun haben sie mich alle, und auch der H: Praelat, geplagt, ich möchte ihnen doch eine lytania de venerabili geben. ich sagte ich habe sie nicht bey mir. ich wuste es auch wircklich nicht gewis. ich suchte, und fand sie nicht. Man liess mir kein fried, man glaubte ich wollte sie nur verleügnen, ich sagte aber. hören sie, ich habe sie nicht bey mir, sie ist zu Salsbourg, schreiben sie meinen Papa, es kommt ietzt auf ihn an. schickt er sie ihnen, so ists wohl und gut. wo nicht, so kann ich auch nicht dafür. es wird wohl glaublicherwise bald von H: Dechant ein brief an papa erscheinen. Nun thun sie was sie wollen. wenn sie ihnen eine schicken wollen, so schicken sie die lezte die ex E b: denn sie können alles besezen, es kommen zur selben Zeit vielle leüte zusammen, sie beschreiben sie gar, denn das ist ja ihr gröstes fest.“²⁸ Leopold Mozart empfiehlt am 1. Dezember 1777²⁹ eine neue Kopie des Werks anfertigen zu lassen, die am 10. und 11. Mai mit „allen Beyfahl“ aufgeführt wurde.³⁰

Über das erste Erklängen der zweiten Sakramentslitanei KV 243 berichtet Joachim Ferdinand von Schiedenhofen, ein enger Freund der Familie Mozart, am Palmsonntag 1776, dem 31. März: „Nachmittag um 5 uhr mit den Dicasterien“³¹ im Domb zur Predig des P: Simpert: Schwazhueber, und bey der neuen Litaney vom Mozart.“³² In der Karwoche, am 14. April, erklang das gleiche Werk noch einmal: „Um 4 uhr in die Dicasterialstund. Bis zur Litaney, die vom jungen Mozart ware.“³³

Dreimal hat Mozart die Marianische Antiphon „Regina coeli“ vertont (KV 108, KV 127 und KV 276).³⁴ Sie wurden offenbar in Salzburg nicht am Schluss der Vesper gesungen, sondern für spezielle Andachten innerhalb der Osterzeit geschaffen. Die frühe Komposition war „vermutlich für die Oktav zum Fest des Hl. Johannes Nepomuk“ bestimmt.³⁵ An diesem Tag siedelte der fürsterzbischöfliche Hof in den Sommersitz Mirabell. Hier wurde für gewöhnlich in der dem heiligen Johannes Nepomuk geweihten kleinen Schlosskapelle eine Litanei mit der Hofmusik gefeiert. Der Salzburger Hofkalender kündigt dazu an: „Donnerstag, den 16ten, fallet ein das Fest heiligen und wunderthätigen Martyrers S. Joannis Nepomuceni als absonderlicher Landespatron, welches in der hochfürstl. Hofkapelle und Kirche zu Mirabell mit Predigt, und Hochamt feyerlichst celebrirt, auch die ganze Octav hindurch ein heiliger Partikel von diesem großen und wunderthötigen Martyrer ausgesetzt, und von einem (Titl) Herrn Herrn Domkapitular des hohen Erzstifts gegen 5 Uhr in Bedienung der Hofmusik eine Litaney gehalten wird. Ihre hochfürstliche Gnaden ec. ec. [Fürsterzbischof Schrattenbach] lassen sich belieben dabey in Dero Oratorio zu erscheinen. Auch wird dieses Fest, bey den P. P. Franciscanern feyerlichst mit einer Litaney die ganze Octav celebri-

²⁷ Ebd. Bd. III, Nr. 740, Z. 3.

²⁸ Ebd. Bd. II, Nr. 376, Z. 36–46.

²⁹ Ebd. Bd. II, Nr. 382, Z. 78–86.

³⁰ Ebd. Bd. II, Nr. 457, Z. 74–77.

³¹ Beamtenschaft der fürsterzbischöflichen Zentralverwaltung.

³² O. E. DEUTSCH, Aus Schiedenhofens Tagebuch. In: Mozart-Jahrbuch 1957. Salzburg 1958, 15–24, hier: 20.

³³ Ebd. 24.

³⁴ Zu den Vertonungen des „Regina coeli“ vergleiche U. ARINGER-GRAU, Marianische Antiphonen von Wolfgang Amadeus Mozart, Johann Michael Haydn und ihren Salzburger Zeitgenossen. Tutzing 2002 (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 60).

³⁵ Vergleiche hierzu Eder (s. Anm. 2) 515.

ret.“³⁶ Bereits 1770 riet Mozart seiner Schwester aus Italien: „gehe gleißig ins Mirawell in die liteniaen, und höre das Regina coeli oder das salve regina.“³⁷ Auch Leopold Mozart erwähnt die Aufführung des Regina coeli KV 127 innerhalb einer Andachtsmusik: „Sgr: Ceccarelli wird in der letzten Lytaney alle Solo, und bey den goldenen Salve das Regina Coeli singen, welches der Wolfg: für die Haydin gemacht hat.“³⁸ Diese Komposition steht wahrscheinlich in engem Zusammenhang mit der Wahl des neuen Salzburger Fürsterzbischofs Hieronymus Colloredo am 14. März 1772, obwohl die Besetzung mit zwei Oboen (Flöten), zwei Hörnern, zwei Violinen, zwei Bratschen, Solo-Sopran, Chor und Basso continuo – also ohne Trompeten – auch eine Aufführung in Abwesenheit des kirchlichen Oberhauptes ermöglichte. Wie bereits Leopold erwähnt, komponierte Mozart die anspruchsvolle Sopranpartie für Maria Magdalena Haydn (1747–1827), die auf Kosten des Erzbischofs in Venedig ausgebildete, ab 1765 als Hofsängerin angestellte Frau Johann Michael Haydns und Tochter des Salzburger Hof- und Domorganisten Franz Ignaz Lipp.

Das „Te Deum“ KV 141, das sich eng an die vor 1760 in Großwardein (heute Oradea in Rumänien) verfasste Vertonung Johann Michael Haydns anlehnt, wurde mit seiner vierfachen Trompetenbesetzung zwar gewiss für den Dom geschrieben, doch ist seine Aufführung innerhalb des Offiziums nicht nachweisbar. Sein Einsatz war vielseitig möglich, so konnte beispielsweise die Sonntags- und Festtagsmatutin mit einem polyphonen „Te Deum“ abschließen, aber auch die Jahresschlussandacht oder eine Prozession oder eine Weiheliturgie oder Jubiläen.

Ähnlich verhält es sich mit den beiden „Tantum ergo“-Vertonungen KV 142 und KV 197, die wahrscheinlich aus dem Jahr 1772 stammen. Bei der B-Dur-Komposition handelt es sich allerdings um ein Werk des Mainzer Domkapellmeisters Johann Zach (1699–1773), das Mozart leicht bearbeitet und mit einer „Amen“-Coda ergänzt hat. Ein „Tantum ergo“ musste vor dem feierlichem Segen mit der Monstranz gesungen werden.

Zu den nicht notierten Teilen des Offiziums gehören die Orgelintonationen am Beginn jedes Einzelsatzes der Vesper – wie übrigens auch der Messe.³⁹ Mozart führte diese Aufgabe als Dom- und Hoforganist zwischen 1779 und 1781 aus, Johann Michael Haydn ab seiner Amtsübernahme 1782. Ersterer belegt die Praxis auch in Mannheim: „Ich kam unter den Kyrie. spielte das Emd darvon; und nachdem der Priester das gloria angestimmt, machte ich eine Cadenz.“⁴⁰ Vielleicht sind die „Fuga septi toni“ KV 73w und die Versetten KV 154 Relikte dieser Praxis.

Manfred Hermann Schmid und Petrus Eder⁴¹ weisen darauf hin, dass Mozart „für die gründliche Auseinandersetzung mit dem Text“ auch Kommentare benutzte, „wie sie gedruckt zugänglich waren“. Leopold empfiehlt den Kauf einer deutschen Übersetzung des „lateinischen Gebetbuchs“, schließlich seien die „lateinischen Psalmen [. . .] hart zu ver-

³⁶ Hochfürstl. Salzburgerischer / Kirchen- / und Hof-Kalender, / Auf das Jahr / Nach der gnadenreichen Geburt / unsers Herrn und Seligmachers / JESU Christi / M.DCC.LXXXI [...], Kalenderteil.

³⁷ Briefbeilage vom 19. Mai 1770. Mozart, Briefe und Aufzeichnungen (s. Anm. 19) Bd. I, Nr. 184, Z. 117f.

³⁸ Ebd. Bd. II, Nr. 446, Zeile 8–10.

³⁹ SCHMID (s. Anm. 5) 70.

⁴⁰ 13. November 1777. Mozart, Briefe und Aufzeichnungen (s. Anm. 19) Bd. II, Nr. 370, Z. 81f.

⁴¹ SCHMID (s. Anm. 5) 55f.

stehen“⁴². Dazu kommen Reinier Snoys paraphrasierte Ausgabe der Vesperpsalmen (Salzburg 1694) und Ignaz Weitenauers deutsche Übersetzung (Augsburg 1778) in Frage.⁴³

Was wäre wohl passiert, wenn Mozart – wie von ihm angestrebt – Wiener Domkapellmeister geworden wäre. Franz Xaver Niemetschek, der erste Biograph, dessen Kenntnisse auch auf zahlreichen Aussagen von Mozarts Frau Konstanzes beruhen, beantwortete sie bereits 1798: „Mozart würde in diesem Fache der Kunst seine ganze Stärke erst gezeigt haben, wenn er die Stelle bey St. Stephan wirklich angetreten hätte; er freute sich auch sehr darauf.“⁴⁴ Immerhin bezeichnete er die Kirchenmusik als sein „Lieblingsfach“, dem er sich aber „am wenigsten widmen“ konnte.⁴⁵ Schließlich ist auch überliefert, dass, „wenn ihm seine Gemahlin eine recht angenehme Ueberraschung an einem Familienfeste machen wollte, so veranstaltete sie in Geheim die Aufführung einer neuen Kirchen=Komposition von Michael oder Joseph Haydn“⁴⁶.

3. Haydn als universaler Komponist des Offiziums

Es ist naheliegend, das kirchenmusikalische Schaffen jenes Johann Michael Haydn näher zu betrachten, der „als Kirchencomponist, unter den ersten Künstlern dieses Fachs, aus jeder Zeit und jeder Nation gehört“ – so der Dichter und Komponist E. T. A. Hoffmann im Jahre 1812, nur sechs Jahre nach dem Tod des „Salzburger Haydn“.⁴⁷ Seine Werke wurden in Wien im 19. Jahrhundert häufiger aufgeführt als die seines Bruders oder Wolfgang Amadeus Mozarts.

Am Wiener Kapellhaus unter Hofkapellmeister Georg Reutter d. J. ausgebildet, stand Johann Michael Haydn⁴⁸ (*1737 im niederösterreichischen Rohrau) von Beginn an in engstem kirchlichem Kontakt. Zwanzigjährig kam er als Mitglied des bischöflichen Orchesters nach Großwardein am südöstlichen Rand des Habsburgischen Reiches und wurde drei Jahre später zum Kapellmeister bei Bischof Adam Graf Patáchich ernannt. 1763 berief ihn der Salzburger Fürsterzbischof Sigismund Schrattenbach laut Anstellungsdekret zum „HofMusicum und Concert-Meister“. Mit dem Tod Schrattenbachs im Dezember 1771 und dem Regierungsantritt des neuen Fürsterzbischofs Hieronymus Colloredo 1772, der Schließung des Universitätstheaters 1778 und den kirchenmusikalischen Reformen rückte die Kirchenmusik als Aufgabenbereich ins Zentrum seiner Arbeit. 1777 wurde er zum Organisten der Dreifaltigkeitskirche ernannt und 1782 – als Nachfolger Wolfgang Amadeus Mozarts – zum Hof- und Domorganisten. Haydn blieb Salzburg über vierzig Jahre treu verbunden und lehnte dabei auch durchaus verlockende Angebote wie das eines Esterházy-schen Kapellmeisters in Eisenstadt unter Fürst Nikolaus II. ab. In allen beruflichen Stationen seines Lebens stand damit die Kirchenmusik immer im Mittelpunkt seines Schaffens.

⁴² Leopold Mozart in einer Briefnachschrift vom 5. Februar 1778. In: Mozart, Briefe und Aufzeichnungen (s. Anm. 19) Bd. II, Nr. 417, Z. 189 und 192f.

⁴³ HASPEL (s. Anm. 7) 476–489.

⁴⁴ F. X. NIEMETSCHKE, Lebensbeschreibung des K. K. Kapellmeisters Wolfgang Amadeus Mozarts. Hg. und mit einer Einführung von C. M. Knispel. Reprint der Ausgabe Prag 1808. Laaber 2005, 117.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Ebd. 99f.

⁴⁷ Allgemeine Musikalische Zeitung 1812, zitiert nach: G. CROLL – K. VÖSSING, Johann Michael Haydn. Sein Leben – sein Schaffen – seine Zeit. Wien 1987, 166.

⁴⁸ Zur Biographie vergleiche M. H. SCHMID, Art. Johann Michael Haydn. In: MGG. Personenteil Bd. 8. Kassel [u. a.] 2002, Sp. 1095–1103.

Colloredos aufklärerische Reformen unterstützte er, ja, er bildete offenbar für den Erzbischof diesbezüglich die erste Ansprechperson in musikalischen Fragen und konnte dabei die musikalische Umsetzung der neuen Bestimmungen bis zu einem gewissen Grade beeinflussen.

Er schuf ab 1783 nicht nur einen über hundert Kompositionen umfassenden Gradualzyklus als Ersatz für die bis dahin am Salzburger Dom bislang übliche „Epistelsonoate“, sondern bearbeitete ebenso die Neuauflage der deutschsprachigen Kirchenliedersammlung „Der heilige Gesang zum Gottesdienste in der römisch-katholischen Kirche“ (Salzburg 1790)⁴⁹, in der sich auch das Messlied „Hier liegt vor deiner Majestät“, allerdings in einer anderen als der bekannten Vertonung, findet. Doch nicht nur die Kompositionen für das Ordinarium und das Proprium Missae, die nicht-liturgisch gebundene Kirchenmusik (Prozessionsgesänge, Grabmusiken, Ölgandachten etc.) sowie Geistliche Singspiele⁵⁰ und Applauskantaten nehmen in Haydns Schaffen einen großen Raum ein, die Vertonungen des Offiziums sind ebenfalls außergewöhnlich reich bestückt.

Für die Aufführungspraxis der Einstimmigkeit in der Liturgie des 18. Jahrhunderts bietet das am 27. Mai 1792 abgeschlossene, im Auftrag Nicolaus Betschers, Abt des Prämonstratenserklosters Rot an der Rot in Oberschwaben, entstandene „Antiphonarium“ MH 533 einen anschaulichen Beleg.⁵¹ Die einstimmige Melodie des Gregorianischen Chorals ist mit einem von der Orgel auszuführenden Generalbass unterlegt. Diese weit verbreitete Praxis ist hier von Haydn aufgeschrieben und damit kompositorisch fixiert worden.

Für die Feier der Matutin, die damals nur an besonderen Tagen wie zum Beispiel zu Weihnachten, Ostern oder in der Karwoche als Trauermesse gesungen wurde, hat Michael Haydn fünf Kompositionen beigetragen: im Jahr 1778 für Gründonnerstag („Responsoria ad Matutinum in Coena Domini“ MH 276), Karfreitag („Responsoria in Parasceve MH 277), Karsamstag („Responsoria in Sabbato Sancto“ MH 278), alle für vier Singstimmen und begleitende Orgel gesetzt. Entsprechend ihrer liturgischen Verwendung sind sie in drei Nocturnen gegliedert, die jeweils drei Responsorien enthalten. Die „Responsoria ad Matutinum in Nativitate Domini“ MH 639, 1796 für Weihnachten geschrieben, haben ebenso wie die „Responsoria in festo Resurrectionis Domini“ MH 669, für Ostersonntag (zwischen 1795 und 1798 datiert) eine Besetzung mit vier Stimmen, zwei Violinen und Orgel.

Zum Abschluss der Matutin konnte ein figurales „Te Deum“ erklingen – Haydn hat fünf Vertonungen des Ambrosianischen Lobgesangs geschrieben. Die erste stammt noch aus Großwardein von 1760 (MH 28), die zweite aus dem Jahr 1770 (MH 145), das „Te Deum“ MH 415 war für die Abtwahl von St. Peter 1786 bestimmt, MH 800 wurde im Zusammenhang mit der Theresienmesse MH 797 komponiert, MH 829 ist Teil des Auftrags zur Franziskusmesse MH 826.

Für die Komplet in der Fastenzeit schuf Haydn zwei Kompositionen: 1769 vertonte er in seinem MH 114 die Psalmen 4 („Cum invocarem“), 30 („In te Domine speravi“), 90 („Qui habitat in adjutorio“), 133 („Ecce nun benedicite Dominum“) sowie den Hymnus „Te lucis

⁴⁹ Die erste Ausgabe gab Franz Seraph Kohlbrenner 1777 in Landshut heraus („Landshuter Gesangbuch“).

⁵⁰ Dazu gehört „Die Schuldigkeit des ersten und fürnehmsten Gebotes“ MH 35, dessen drei Teile Haydn 1767 gemeinsam mit Mozart (KV 35) und dem Salzburger Domorganisten Anton Cajetan Adlgasser schuf.

⁵¹ M. H. SCHMID, Das Antiphonarium von Michael Haydn (1792). Auftrag, Entstehung und Überlieferung. In: Mozart Studien 2. Tutzing 1993, 91–118. Auch ARINGER-GRAU (s. Anm. 33) 41–45.

ante terminum“ und das Canticum Simeonis „Nunc dimittis“, 1802 in seinem MH 815 dieselbe Folge ohne Psalm 30 und das Canticum Simeonis.

Vesperkompositionen schrieb Haydn zwischen 1754 (MH „Lauda Jerusalem“) und 1802 (MH 802 „Dixit Dominus“). Bemerkenswert sind die beiden Vesperzyklen zum Fest der Unschuldigen Kinder am 28. Dezember aus den Jahren 1780 (MH 294 „Dixit et Magnificat“, MH 304 „Psalm 110, 11, 129“, MH 307 „Salvete flos Martyrum“, dazu MH 200: „Memento David“), 1787 (MH 454 „Deus in adiutorium“) und 1793 (MH 548): Die Kapellknaben sangen gemäß mittelalterlicher Tradition an diesem Tag extra für sie komponierte Werke in einem dreistimmigen, aus zwei Sopranen und Alt bestehenden Satz.

Zum 1200-Jahr-Jubiläum des Stiftes St. Peter – wahrscheinlich im Auftrag der Salzburger Stände – schuf Haydn nicht nur die Rupertus-Messe MH 322, sondern auch die „Jubiläumsvesper“ MH 321. Zu der Vertonung der Vesper-Einzelteile gehören 23 Hymnen und weitere Psalmen, die alle Formen der Besetzung vom schlichten Chor mit Orgelbegleitung (MH 4) bis zum prunkvollen Großensemble mit Soli, zwei Oboen, zwei Hörnern, zwei Trompeten, Pauken, Flöte, zwei Fagotten, Viola und Basso continuo (MH 321) aufweisen.

Wie die Vespren so durchziehen auch die beinahe vierzig Vertonungen der vier Marianischen Antiphonen⁵² „Alma redemptoris mater“, „Ave regina coelorum“, „Regina coeli“ und „Salve regina“ Haydns gesamtes Schaffen: Ein erster Block entstand ab ca. 1759 in Mariazell, Wien, Großwardein und Belényes. In Salzburg vertonte Haydn die Texte zunächst in großer, meist mehrteiliger Form, ab 1777 gestaltete er sie durchgehend einsätzig.

Eine letzte Gruppe mit chorischen Vertonungen in Gradualbesetzung und den deutschen Kompositionen wird in die achtziger und neunziger Jahre datiert. Die Spannbreite der Besetzungen übertrifft sogar noch die der Vespren: Sie reicht von einfachen, einsätzig Vertonungen mit einem Vokalsolisten, zwei Violinen und Orgel (MH 14 „Ave regina coelorum“) bis zum prachtvollen „Regina coeli“ MH 80 mit vier Vokalsolisten, Chor, zwei Violinen, vier Trompeten, Pauken, drei Posaunen und Basso continuo – dieses Werk ist wahrscheinlich 1766 zum Umzug des fürsterzbischöflichen Hofes in die Sommerresidenz Mirabell entstanden, und damit fünf Jahre vor der bereits erwähnten Vertonung desselben Textes für diesen Anlass durch Mozart (KV 108).

Haydns besondere Vorliebe für den Choral spiegelt sich im „Regina coeli“ MH 264: Hier baut er das berühmte „Alleluia“ der Osternacht in den musikalischen Satz ein. Auch die „Biographische Skizze“ berichtet von Haydns diesbezüglicher besonderen Neigung: „Vom Choral war er ein großer Liebhaber, und setzte recht gerne die Begleitung der Orgel in so verschiedenen als unerwarteten und meisterhaften Harmonien hinzu. Auch in Cantaten, Applausen, Offertorien etc. bediente er sich oft des Choralgesanges, und immer mit neuen, abwechselnden, und überraschenden Begleitungen.“⁵³ Durch die auffallend häufige Verwendung des Chorals wurden Haydns Kompositionen auch während des Cäcilianismus – im Gegensatz zu den Werken Mozarts – nicht abgelehnt.

Insgesamt zehnmal hat Haydn den Text der „Lauretanischen Litanei“ vertont; die erste (MH 71) gehört zu den frühen Salzburger Kirchenkompositionen zwischen 1763–1765, die letzte (MH 330) stammt vom 24. Dezember 1782 – damit sind sie in die Zeit vor die kirchenmusikalischen Reformen Colloredo zu datieren, der gerade Aufführungen im Rahmen

⁵² Zu den Marianischen Antiphonen Haydns vergleiche ARINGER-GRAU (s. Anm. 33) 169–172 und 177–204.

⁵³ Biographie des Salzburgerischen Concertmeisters Michael Haydn von seinen Freunden verfasst ...“. Hg. R. Angermüller – J. Senigl. In: Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum 37 (1989) 198–231, hier: p. 31, S. 228.

von Andachten empfindlich einschränkt hatte. Wahrscheinlich wiederum für das Fest der Unschuldigen Kinder bestimmt waren die „Lytaniae lauretanae“ MH 330 von 1782, wie auch MH 74 von 1765 und MH 258, entstanden zwischen 1775 und 1778. Wie Mozart vertonte Haydn die sogenannten „Lytaniae de Venerabili Sacramento“ (MH 66 von 1764, MH 228 von 1776 und – eine späte Ausnahme – MH 532 von 1792). Sicherlich ebenfalls nicht für das Offizium bestimmt waren die „Lytaniae de Ss. Nomine Jesu“ vom Oktober 1768.

Zu den kleineren Werken gehören acht „Tantum ergo“-Vertonungen, meist chorisch mit zusätzlichen Instrumenten besetzt. Für die drei „Stella coeli“- und fünf „Tenebrae“-Kompositionen sowie die Vertonung zahlreicher weiterer Antiphonen, Psalmen und Hymnen ist ebenfalls ein vielseitiger Einsatz innerhalb und außerhalb des Offiziums denkbar.

Neben der Komposition des großen Gradualzyklus als Ersatz für die Epistel-sonate hatte Haydn mit der Vertonung deutschsprachiger Texte großen Anteil an den kirchenmusikalischen Reformen Colloredos, die mit dem programmatischen Hirtenbrief vom 20. Juni 1782 ihren Höhepunkt erreichten (s. Abb. 2).

XXVI. Es ist kein geringer Vorzug unserer Zeiten, daß bey nahe in allen katholischen Provinzen Deutschlands ein edler Wettstreit sich hervorthut, zur öffentlichen und Privatandacht des christlichen Volkes gute geistliche Lieder zu sammeln. Ohne anderen Sammlungen von dieser Art ihren Werth abzuspochen, sehen wir uns veranlaßt, vorzüglich jene Lieder Sammlung hiemit allgemein bekannt zu machen, die wir unter dem Titel: der heilige Gesang zum Gottesdienste in der römisch, katholischen Kirche bereits unterm 10ten Aug. 1776. durch unser Consistorium haben gutheissen lassen. Die Versuche, die in dieser Zwischenzeit in hiesiger Stadt damit gemacht worden sind, sind zu unserer besonderer Zufriedenheit so ausgefallen, daß uns nun nichts mehr abhalten kann, dieselbe in unserm ganzen Erzstift Salzburg einzuführen.

XXVII. Wir verordnen demnach und befehlen hiemit gemeinlich, daß mit Anfange künftigen 1783ten Jahres in allen Kirchen unsers Fürstlichen Erzstiftes, wo

kein ordentlicher Chor gehalten wird (also nur mit Ausnahme der Stifts- und Klosterkirchen) bey allen Lob- und Seelämtern, gesungenen Messen, bey Litaneen, vor und nach der Predigt, bey Processionen, vor und nach den Christenlehren, vor und nach der Schule und bey jeder anderer schicklichen Gelegenheit diese Lieder Sammlung fleißig und nirgends eine andere Musik, oder Gesang mehr gebraucht werden solle; gleichwie auch Wir, wenn Wir in eine der obgedachten Kirchen kommen, nichts anders, als Gesänge aus nur gedachter Sammlung hören wollen.

Abb. 2

Auszug aus dem Hirtenbrief von
Fürsterzbischof Colloredo (1782)
S. 36f.

Hier wurden im Sinne einer rationaleren Frömmigkeit nicht nur „kindische Tändeleien“ und „falsche Seligpreisungen“ moniert, sondern generell die „Abstellung des unnötigen religiösen Aufwandes“ entschieden. Für den Gottesdienst befahl der Erzbischof die von Haydn 1790 ergänzte und überarbeitete Sammlung „Der Heilige Gesang zum Gottesdienst in der römisch-katholischen Kirche“, die „fleißig und nirgends eine andere Musik oder Gesang mehr gebracht werden soll“.⁵⁴

Zu den deutschsprachigen Vertonungen für das Offizium gehören die vier Choralvespern MH 574 mit dem Choral „Zu Dir ruft, Herr“ MH 576 von 1795 – „schlicht gehaltene Choraladaptionen für die liturgische Praxis, die der Choralbegleitung noch sehr nahe stehen“⁵⁵ – ebenso wie „Finsteris deckte die Welt“ MH 610, eine deutsche Übertragung der „Tenebrae“-Vertonung MH 162, aus dem selben Jahr. Von 1790 stammt „Ganz von Dankgefühl gerühret“ MH 517, ein deutsches „Magnificat“ ebenso wie die zwischen 1795 und

⁵⁴ Zitiert nach CROLL – VÖSSING (s. Anm. 46) 70 und A. S. WEISS, Art. Colloredo. In: Salzburger Mozart Lexikon (s. Anm. 2) 74–78, hier: S. 75. Die Reformen nahmen allerdings den Dom, die Stifts- und Klosterkirchen aus (SCHMID [s. Anm. 5] 84).

⁵⁵ SCHMID (s. Anm. 5) 39f.

1798 datierte Komposition MH 673⁵⁶, welche ähnlich den Choralvespern mit zwei hohen Vokalstimmen (solo und tutti), zwei Hörnern und konzertierender Orgel besetzt sind.

In dieser Zeit vertonte Haydn auch ein „Ave maris stella“ auf den Text „Stern auf diesem Lebensmeere“ MH 677, ein „Miserere“ mit dem Beginn „Im Staub vor Deinem Angesichte“ MH 592⁵⁷, eine deutsche Fastenvesper „Christenherzen kommt, betrachte“ MH 674 und ein „Te Deum“ unter dem Titel „Herr! Großer Gott, Dich loben wir“ MH 672, dem im Juni 1805 noch eine zweite Vertonung für Chor, zwei Trompeten und Orgel folgte (MH 836). Weiterhin gibt es vier deutschsprachige Vertonungen Marianischer Antiphonen, „Sei Mutter der Barmherzigkeit“ MH 675, „In Demut betend“ MH 676, „Gekrönte Himmelskönigin“ MH 687 und „Glorreiche Himmelskönigin“ MH 694, jeweils für zwei Soprane und Bass sowie zwei Trompeten (MH 687 und 694: zwei Hörner) und Orgel bestimmt.

4. Fazit

Wenngleich es Wolfgang Amadeus Mozart innerhalb kurzer Zeit gelungen ist, dem Anschein nach „systematisch und nahezu vollständig alle relevanten kirchenmusikalischen und oratorischen Gattungen“ durchzukomponieren, „und zwar so, dass er bei den wichtigeren Gattungen meist auch jeweils die verschiedenen Lösungsmöglichkeiten, die die Tradition bereitstellte, exemplarisch durchprobierte“⁵⁸, so wird doch gerade im Vergleich mit Johann Michael Haydn deutlich, dass das Offizium zu den von Mozart weniger beachteten Bereichen der Kirchenmusik gehört. Wie andere seiner Salzburger Vorläufer und Zeitgenossen, etwa Eberlin und Adlgasser, widmete er sich zwar der Vesper, ließ die anderen Teile des Stundengebetes allgemeiner Praxis entsprechend weitgehend unbeachtet.⁵⁹ Haydn hingegen vertonte nicht nur Teile der Vesper mehrfach, sondern lieferte auch Kompositionen für die Matutin und die Komplet sowie ein vollständiges, die Aufführungspraxis der Einstimmigkeit im 18. Jahrhundert widerspiegelndes Antiphonale. Dass er mit seinen deutschsprachigen Vertonungen eine Vorreiterrolle übernehmen konnte, verdankt Haydn letztendlich den auf die Erneuerung des Glaubens zielenden Reformen Erzbischof Hieronymus Colloredos.

⁵⁶ Hierbei handelt es sich um eine Bearbeitung aus dem Applausus „Sanctificatio Jubilaei“ MH 323. Unter dem Addendum App. 3 ist noch eine weitere Vertonung dieses Textes aufgeführt, die allerdings nur als Katalogeintrag nachweisbar ist.

⁵⁷ Eine späte Instrumentierung dieser Komposition mit zwei Hörnern, zwei Violinen, Viola und konzertierender Orgel folgte am 12. April 1802 (MH 811).

⁵⁸ SCHICK (s. Anm. 14) 167.

⁵⁹ K. G. FELLNER, Die Kirchenmusik W. A. Mozarts. Laaber 1985, 97.