

STUDIEN ZUR MUSIKWISSENSCHAFT

BEIHEFTE DER DENKMÄLER
DER TONKUNST IN ÖSTERREICH

SECHZIGSTER BAND

HOLLITZER



STUDIEN ZUR MUSIKWISSENSCHAFT
BAND 60

STUDIEN ZUR MUSIKWISSENSCHAFT

BEIHEFTE DER DENKMÄLER
DER TONKUNST IN ÖSTERREICH

Unter Leitung
von

MARTIN EYBL
und
ELISABETH TH. HILSCHER

im Auftrag der DTÖ
(Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Österreich)

SECHZIGSTER BAND

HOLLITZER



Für den Inhalt der Abhandlungen sind die Verfasser verantwortlich.
Die Wahl der Rechtschreibung (alte bzw. neue Rechtschreibung) wurde den Autoren überlassen.

Die 1913 von Guido Adler begründeten *Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich* umfassen Studien, die in direktem Zusammenhang mit Bänden der DTÖ (Denkmäler der Tonkunst in Österreich) stehen, methodische Überlegungen zur musikalischen Philologie (Quellenkunde, Editionspraxis), Aufsätze zur Musikgeschichte Österreichs (in einem umfassenden Sinn) sowie Editionen entsprechender Textquellen (wie Tagebücher oder Korrespondenz).

Founded in 1913 by Guido Adler this journal comprises studies directly connected with specific volumes of DTÖ (Denkmäler der Tonkunst in Österreich) as well as methodological considerations concerning musical bibliography (source study, editing), studies in the wider field of Austrian music history, "Austria" being defined by historical context, and editions of corresponding text sources (diaries, correspondence, etc.).

Manuskripte sind bei den Herausgebern
(E-Mail: elisabeth.hilscher@oeaw.ac.at oder eybl@mdw.ac.at)
einzureichen und werden einem internationalen Begutachtungsverfahren unterzogen.

Abbildungen, Notenbeispiele etc. sind den Manuskripten druckfertig
mit mindestens 300 dpi Auflösung gesondert als Grafikdatei beizugeben,
die Rechte der Wiedergabe von den Autoren vorab zu klären.

© HOLLITZER Verlag, Wien 2018
HOLLITZER Verlag
der HOLLITZER Baustoffwerke Graz GmbH
www.hollitzer.at

Umschlag und Satz: Gabriel Fischer
Hergestellt in der EU

Alle Rechte vorbehalten.

Die Abbildungsrechte sind nach bestem Wissen und Gewissen geprüft worden.
Im Falle noch offener, berechtigter Ansprüche wird um Mitteilung des Rechteinhabers ersucht.

Für den Inhalt der Beiträge sind die Autorinnen bzw. Autoren verantwortlich.

ISBN 978-3-99012-571-7
ISSN 0930-9578

INHALT

RAMONA HOCKER (WIEN)

„Herrliche Victori – herrliche Music“

Versuch einer Verortung der *Te Deum*-Vertonungen

von Johann Joseph Fux 7

MARKO MOTNIK (WIEN)

Oratorien am Wiener *Theater nächst der Burg* in der Ära Durazzo 45

RITA STEBLIN (WIEN)

Reminiscences of Beethoven by Franz Kirchlehner (1791–1868) 127

MANFRED HERMANN SCHMID (TÜBINGEN)

Zu den Anfängen moderner Haydn-Forschung

Dokumente aus dem Nachlass von Ernst Fritz Schmid (1904–1960) 161

Ramona Hocker (Wien)

„HERRLICHE VICTORI – HERRLICHE MUSIC“

Versuch einer Verortung der *Te Deum*-Vertonungen

von Johann Joseph Fux

„Te Deum laudamus, Te Dominum confitemur.“ – Gotteslob sowie Vertrauen und Hoffnung auf Gottes Willen wurden nach Konflikten, Entscheidungen und freudigen Ereignissen zum Ausdruck gebracht. Von Johann Joseph Fux (ca. 1660–1741), der als Hofkomponist und (Vize-)Hofkapellmeister in den Diensten der Kaiser Leopold I., Joseph I. und Karl VI. stand, sind sechs *Te Deum*-Vertonungen überliefert. Als konstitutiver Bestandteil von Feiern militärischer Siege wie dynastischer Ereignisse stellen sie wichtige Zeugnisse der habsburgischen Repräsentationspolitik dar.

Eine dezidierte Untersuchung und kontextuelle Einordnung dieser Werke ist jedoch bislang unterblieben.¹ Der vorliegende Beitrag hat zum Ziel, die Funktionalität der Gattung zu umreißen (I.) und die konzertanten *Te Deum*-Vertonungen von Fux näher zu beleuchten, wobei insbesondere für das undatierte doppelchörige *Te Deum* L 35 (FuxWV IV.15.6)² mögliche Entstehungs- und Aufführungsanlässe zur Diskussion gestellt werden (II.). Darauf aufbauend wird zunächst die Aufführungspraxis am Wiener Hof näher beschrieben und anschließend die Funktion des *Te Deum* für die höfisch-öffentliche Medialität hervorgearbeitet (III.). Der vierte

- ¹ In keinem der Standardwerke zu Fux finden die *Te Deum*-Vertonungen eine angemessene Berücksichtigung; auch Tassilo Erhardt klammert diese Gattung in seinem Überblick der Fux'schen Kirchenmusik aus und fokussiert sich auf Messe und Vesper; vgl. Tassilo Erhardt, *II.1.1 Kirchenmusik*, in: *Johann Joseph Fux. Leben – musikalische Wirkung – Dokumente*, hg. von Rudolf Flotzinger. Graz 2015, S. 141–166. – Die vorliegende Studie versteht sich als Vertiefung zum kürzlich erschienenen *Te Deum*-Band der Fux-Ausgabe und basiert auf Forschungen, die ich im Zuge der Editionsarbeiten unternommen habe und über den engeren Werkkontext hinausgehen. Grundsätzliches zu den Werken K 271 und L 35 findet sich in der Einleitung von Johann Joseph Fux, *Te Deum-Vertonungen K 271 und L 35*, hg. von Ramona Hocker – Robert Klugseder (Johann Joseph Fux – Werke A/IV/1) Wien 2017.
- ² Vom neuen, durch Thomas Hochradner erarbeiteten Fux-Werkeverzeichnis liegt bislang der erste Band vor, der dramatische Werke und Instrumentalmusik beinhaltet. Aus diesem Grund werden die hier behandelten Kirchenmusikwerke weiterhin nach den älteren Werkkatalogen von Köchel, Liess, Federhofer und Riedel zitiert, die vorläufige FuxWV-Nummer wird in der Übersicht in Klammern ergänzt. Thomas Hochradner, Salzburg, danke ich herzlich für die Überlassung einer Konkordanzliste inklusive der vorläufigen Werkverzeichnisnummern. – Die hier verwendeten Nummern finden sich in: Ludwig Ritter von Köchel, *Johann Josef Fux*. Wien 1872 [=K]; Andreas Liess, *Johann Joseph Fux. Ein steirischer Meister des Barock*. Wien 1948 [=L]; Hellmut Federhofer, *Unbekannte Kirchenmusik von Johann Joseph Fux*, in: *KmjB* 43 (1959) S. 113–154 [=E].

Teil des Beitrags zeigt am Beispiel von L 35 ein Möglichkeitsspektrum auf, wie die Musik trotz des kanonischen Textes auf dessen Inhalte zu reagieren vermochte, und versucht, diese Komposition historisch zu verorten und sie mit konkreten Anlässen in Verbindung zu bringen (IV.). Ein Ausblick thematisiert die Rolle der *Te Deum*-Kompositionen in der Gedächtniskultur beziehungsweise als Narrativ habsburgischer Geschichtsschreibung (V.).

I. GOTTESLOB UND HERRSCHERHULDIGUNG: FUNKTIONEN DES *TE DEUM*

Ursprünglich zur Annahme und als Bestätigung einer Entscheidung, beispielsweise einer Wahl, verwendet, verliert der *Ambrosianische Lobgesang* im Mittelalter seinen im juristischen Sinne performativen Charakter und wird zur öffentlichen ‚Staatsmusik‘ zur Akklamation und Huldigung. Bedingt durch die Vorstellung vom Gottesgnadentum der weltlichen Herrscher rückt neben das Gotteslob die Huldigung des Kaisers oder Königs: Der Hymnus richtet sich zugleich an Menschen (wenn auch meist hochstehende Personen) und ihre Aktivitäten.³ Das *Te Deum* erklingt nicht nur an wichtigen kirchlichen Festen (Bischofs-, Abtsweißen) und Prozessionen, sondern auch an bedeutenden dynastischen (Geburten, Taufen, Hochzeiten, Krönungen, Erbhuldigungen) sowie politisch-militärischen (Entsatz, Siege, Friedensschlüsse) Ereignissen. Besonders wichtige Festtage wurden im Festkalender verankert und als Gedenkfeste noch Jahrzehnte später regelmäßig begangen. Das Absingen des *Te Deum* bei Friedensschlüssen hat eine lange Tradition, denn sie wurden bereits im Mittelalter mit dem *Ambrosianischen Lobgesang* gefeiert, um Gott für den gerechten Sieg zu danken.⁴ Auch kriegerische Volkslieder machen deutlich, wie sehr das *Te Deum* vor allem seit den venezianisch-österreichischen Türkenkriegen mit Friedensschlüssen assoziiert wurde und wie tief es dank der vielen öffentlich begangenen Festivitäten in allen Schichten präsent war.⁵ Im Zentrum der genannten Anlässe stehen oftmals hoch stehende Einzelpersonen,

3 Sabine Žak, *Das Tedeum als Huldigungsgesang*, in: *Historisches Jahrbuch* 102 (1982) S. 1–32, hier S. 2 f.

4 Vgl. ibidem, S. 26 mit Verweis auf das *Rolandslied* (um 1170).

5 Siehe die Textsammlung von Franz Haydinger, *Prinz Eugenius der edle Ritter in den Kriegs- und Siegesliedern seiner Zeit*. Wien 1865: Das Lied IV „Peterwardein. (5. August 1716).“ endet mit der 18. Strophe: „Eja, so stimmt allzusamm | Te DEUM Laudamus an, | Hebt eure Händ | Zu Gott behend: | Um Hülff thut ihn ferner bitten, | Daß er uns stets woll behütten | Vor der Türcken grossen Schaar, | Amen, ja das werde wahr.“ (S. 18) – Das Lied Nr. V., „Temesvár (12. October 1716)“ ist zu singen „Im Ton: TE DEUM LAUDAMUS, etc.“ (S. 18).

wobei die Feiern und Zeremonien vom Hof verfügt wurden; somit fungiert das *Te Deum* als „Selbstdarstellung derer, die es von oben herab anordneten.“⁶ Die weit verbreitete Praxis der auch im 18. Jahrhundert mit großem Aufwand inszenierten Siegesfeiern stieß jedoch vor allem von protestantischer Seite auf Kritik: Die Kehrseite der ruhmreichen Siege sind grausame kriegerische Handlungen und unzählige Opfer. Johann Heinrich Zedler äußert Zweifel daran, ob Gerechtigkeit und Sieg immer miteinander einhergingen.⁷ Noch deutlicher stellt der lutherische Theologe Petrus Busch (1682–1744) den Missbrauch des *Ambrosianischen Lobgesanges* dar, indem er sich in einer eigenen Schrift auf die christliche Nächstenliebe beruft und ungerechte wie ungerechtfertigte kriegerische Handlungen anprangert.⁸ „[...] wenn Potentaten Krieg führen, mehr als ihre eigene als Gottes Ehre zu verteidigen“⁹, diene das *Te Deum* nur als Vehikel der Herrscherglorifizierung, insbesondere, wenn sich Glaubensgenossen bekriegen. Angemessen seien hingegen Dankfeste anlässlich göttlich ‚legitimierter‘ Siege der Christen gegen den andersgläubigen „Erb-Feind“, rechtmäßiger Befreiung einer belagerten Stadt oder Abwendung von Gefahren und Krankheiten.¹⁰ Die Kritik Buschs, dass das *Te Deum* vor allem in Frankreich als bewusst eingesetztes Mittel zur Beruhigung und Täuschung des Volkes selbst bei Niederlagen befohlen wurde, trifft auf die Habsburger nicht zu: Soweit dem vom Hof kontrollierten *Wienerischen Diarium* Glauben zu schenken ist, fanden die Siegesfeiern stets nach Eintreffen der Nachrichten mittels namentlich genannter Boten statt. Julius Bernhard von Rohr prangert am Beispiel des *Te Deum* vor allem die inhaltliche Aushöhlung und die Degeneration der Fei-

6 S. Žak, siehe Anm. 3, S. 30 sowie dies., Luter schal und süeze doene. *Die Rolle der Musik in der Repräsentation*, in: *Höfische Repräsentation. Das Zeremoniell und die Zeichen*, hg. von Hedda Ragotzky – Horst Wenzel. Tübingen 1990, S. 133–148, insbesondere S. 140–142 zum *Te Deum*. Mehrstimmige *Te Deum*-Vertonungen wurden bereits im 15. Jahrhundert zu repräsentativen Zwecken eingesetzt, vgl. Alexander Rausch, *Das Te Deum Laudamus als musikalische Gattung geistlicher und weltlicher Repräsentation in der frühen Neuzeit*, in: *Repräsentation(en). Interdisziplinäre Annäherungen an einen umstrittenen Begriff*, hg. von Gernot Gruber – Monika Mokre (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philologisch-historische Klasse Denkschriften 485 = Kulturforschungen 2) Wien 2016, S. 63–68. Zu den frühen mehrstimmigen Vertonungen vgl. Winfried Kirsch, *Die Quellen der mehrstimmigen Magnificat- und Te Deum-Vertonungen bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*. Tutzing 1966.

7 *Te Deum Laudamus*, in: Johann Heinrich Zedler, *Grosses vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschaften und Künste*, Bd. 42. Leipzig-Halle 1744, Sp. 524–553, hier Sp. 548. Vgl. S. Žak, siehe Anm. 3, S. 1.

8 Petrus Busch, *Theologische und Historische Betrachtung des TE DEUM LAUDAMUS oder uralten Lob-Gesangs der Kirchen* [...]. [Hannover] 1735.

9 Ibidem, S. 61; ähnlich S. 75.

10 Ibidem, S. 80.

ern zum reinen Selbstzweck an, so dass der Hymnus „wie ein pur *Ceremoniel* tractirt“ werde. Bei der Beschreibung „heiliger Handlungen“ wird er noch deutlicher und kritisiert die Äußerlichkeiten der Ausführung mit Trompeten, Pauken und Kanonensalven. Der eigentliche Sinn, das Gotteslob, verschwinde hinter scheinheiliger Selbstdarstellung und profanen Bedürfnissen; das Fest verselbständige sich: „Daß man des Vormittags mit dem Mund sänge, HErr GOtt dich loben wir, des Nachmittags aber mit der That, HErr GOtt dir fressen wir, HErr GOtt dir sauffen wir, HErr GOtt dir tantzen wir, HErr GOtt dir spielen wir Opern und Comödien.“¹¹

Das *Te Deum* wurde in Gottesdiensten musiziert, bei den Anlässen jedoch können sich sakrale und säkulare Motivationen durchdringen: Während die Matutin und höhere kirchliche Feiertage wie Mariae Namen im Festkreis des Kirchenjahres gründen¹², sind Taufen und Trauungen liturgische Akte, die allerdings auf einzelne, hochstehende weltliche Personen fokussiert sind und deren Rang oder Funktion verdeutlichen. Ähnlich verhält es sich bei dynastischen Ereignissen wie Krönungen oder Einzügen. Die stärkste säkulare Ausprägung besteht bei Feiern militärischer Ereignisse wie beispielsweise Eroberungen, Siegen oder Friedensschlüssen.

Des Weiteren verändert sich die Liturgie und damit die Rolle des Hymnus, wenn es sich um Gedenkfeiern oder – zeitlich auch meist etwas versetzt stattfindende – Mitfeiern andernorts zugetragener Ereignisse handelt: Beispielsweise wurden 1711 die Kaiserwahl sowie die in Frankfurt vollzogene Krönung Karls VI. auf höchste Veranlassung im ganzen Reich mit feierlichen Gottesdiensten sowie *Te Deum* begangen und symbolisch bestätigt. Auf eine ähnliche Weise dienten Feiern militärischer Siege gleichsam einer Überbrückung räumlicher Distanzen und einer Vergegenwärtigung ferner Ereignisse sowie der Akteure, die meist vor Ort ebenfalls eine Siegesfeier abhielten. Zeitlich entrückte, für die eigene Geschichte zen-

11 Julius Bernhard von Rohr, *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft Der großen Herren [...]*, Berlin 1733, hg. und kommentiert von Monika Schlechte. Leipzig 1990, S. 49 f. sowie S. 5 f. Den Hinweis auf das Zitat verdanke ich Elisabeth Fritz-Hilscher, *Kaiserstil? Überlegungen zum Konnex zwischen Zeremoniell und höfischer Musikproduktion am Hof Karls VI.*, in: *Musicologica Brunensia* 47/1 (2012) S. 79–90, hier S. 85. – Auch Rohr kritisiert die Praxis der „zur Unzeit“ angestimmten Lobgesänge am konkurrierenden französischen Hof unter Ludwig XIV. und schlägt zynisch die Einsetzung eines „*Te Deum laudamus Secratair*“ vor (S. 50). Er ist, ebenso wie Busch, Lutheraner, nimmt sich jedoch – neben Christian Wolff – den spanischen Jesuiten Baltasar Gracián mit seinem *Oráculo manual* (1647) als Vorbild für seine Ausführungen. Vgl. M. Schlechte, *Nachwort*, in: J. B. von Rohr, *ibidem*, S. 14–23.

12 Vgl. die entsprechenden Einträge im ersten Teil der *Rubriche Generali* (A-Wn Mus. Hs. 2503), in denen Kilian Reinhardt die Feiern im Kirchenjahr aufführt. Das *Te Deum* wurde u. a. musiziert zu Mariae Namen, der Enthauptung Johannes des Täufers, zu St. Elisabeth sowie zur Complet am zweiten Samstag im März zu Ehren Marias.

trale Geschehnisse wie der Entsatz Wiens 1683, die Bewahrung des Laxenburger Schlosses vor Blitzschlag 1686, die Befreiung Barcelonas 1706 sowie das Ende der Pestepidemie 1713 wurden durch jährlich stattfindende Gedenkfeiern präsent gehalten.¹³ Bei diesen „Danck-Festen“ stand naturgemäß der Dankesakt im Vordergrund, dementsprechend viel Gewicht wird dem musikalischen *Te Deum* zugekommen sein. Die zwei genannten Typen können somit als handlungszentrierte und präsenzstiftende Feiern bezeichnet werden.

In Wien sind die Feiern, an denen das *Te Deum* musiziert wurde, und ihre musikalische Ausgestaltung nach zeremoniellem Rang des Festes, Anlass, Präsenz des Ereignisses und der Rolle des Lobgesangs in der Liturgie ausdifferenziert: Besetzungsgröße (Stimmenanzahl; ein- oder zweichörig) und Instrumentierung (a cappella oder konzertant, Mitwirkung von Trompeten und Pauken) wurden entsprechend abgestuft; A cappella-Vertonungen sind am ehesten in der Weihnachtsmatutin zu verorten.

Wie aus den Aufzeichnungen Kilian Reinhardts hervorgeht, bildet die zeitliche Ausdehnung ein weiteres wichtiges Kriterium. Aber Vertonungen mit den Attributen „solen[n]em[en]te“, „sol[en]ne“ oder „solen[n]issimo“ müssen nicht zwangsläufig lang sein, so war beispielsweise das *Te Deum* für den am 7. Juli 1712 begangenen Reichstag in Pressburg „solen[issi]mo con Trombe e Timpani /:non troppo longo :/“.¹⁴ Weil der *Ambrosianische Lobgesang* bei Krönungen, Trauungen, Taufen, Heiligsprechungen, Reichstagen oder Erbhuldigungen nur als bestätigender, meist abschließender Teil der eigentlichen zeremonialen Handlung fungierte, durfte die Vertonung keine übermäßige Länge aufweisen¹⁵ – im Gegensatz zu Dankfesten anlässlich von militärischen Siegen, überstandenen Seuchen oder der

13 Vgl. Friedrich Wilhelm Riedel, *Kirchenmusik am Hofe Karls VI. (1711–1741). Untersuchungen zum Verhältnis von Zeremoniell und musikalischem Stil im Barockzeitalter* (Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik 1) München-Salzburg 1977, S. 45. – Die Gedenkfeiern an den Entsatz Barcelonas wurden erst ab 1712 regelmäßig veranstaltet, wie die erstmalige Nennung in den Zeremonialprotokollen, fol. 120r am 12. 05. 1712 sowie das *Wienerische Diarium* [in der Folge *WD*] (Nr. 916, vom 11.–13. 05. 1712, S. 2 zum 12. Mai) mit der Aussage „[...] wurde das Erstmal ein herrliches Danck-Fest dahier gehalten“ belegen [die Interpunktion des Originals ist mitsamt der Schrägstriche übernommen, ohne jedoch den originalen Zeilenfall zu berücksichtigen. Serifenloser Druck wird kursiv wiedergegeben].

14 K. Reinhardt, siehe Anm. 12, Nr. 26, fol. 103v.

15 Vgl. aus ibidem weitere Einträge am 22. Dezember 1711 (Krönung Karls zum Römischen König): „la Musica in tutto sia breve“, 8. November 1712 (Erbhuldigung der niederösterreichischen Stände): „mà breve“, 22. Mai 1712 Trinitatis/Krönung Karls zum König von Ungarn: „breve“, 18. September 1712 Prozession zur Heiligsprechung St. Felix: „breve“, 20. August 1719 (Trauung Karl VI. und Elisabeth Christine): „mà breve“, St. Joseph/Einkleidung einer Nonne: „mediocremente“, Profess einer Nonne bzw. der Tochter des Grafen Starhemberg: „breve“. – Siehe auch F. W. Riedel, siehe Anm. 13, S. 204.

glücklichen Rückkehr des Monarchen. Hierbei war die Liturgie weniger zeitintensiv und der Dank als Reaktion auf bereits erfolgte Ereignisse stand im Mittelpunkt¹⁶; somit dürften die längsten und aufwendigsten Kompositionen in diesen Kontexten erklingen sein. Solenne Kompositionen mittlerer Ausdehnung waren allerdings ‚multifunktional‘, wie beispielsweise das 1704 wahrscheinlich zu einer Siegesfeier im Zuge des Spanischen Erbfolgekrieges geschriebene *Te Deum* K 271 von Fux, das 1716 im Rahmen von Zeremonien für die Taufe Erzherzog Leopolds bzw. 1736 für die Hochzeit von Maria Theresia mit Franz Stephan von Lothringen wiederverwendet wurde.

II. HOCHZEITEN, KRÖNUNGEN, KRIEGE: DIE *TE DEUM*-VERTONUNGEN VON J. J. FUX

Die sechs bekannten, allesamt in C-Dur stehenden *Te Deum*-Vertonungen von Johann Joseph Fux decken das stilistische Spektrum vom A cappella-Werk über vier- bis fünfstimmige Vokalsätze mit zwei- bzw. vierstimmigem Trompetenchor bis hin zur doppelchörigen Disposition ab.

Werknummer Quelle(n)	Datierung(en)	Anlass	Besetzung	Taktanzahl
K 271 (FuxWV IV.15.4) ¹⁷ A-Wn Mus.Hs. 16409	1704	Schlacht bei Donauwörth, Höchstädt oder Landau? ¹⁸	Clno I-II, Tr I-II, Timp, VI I-II, Vla I-II, B-Vla, SSATB, Cnto I-II,	343

16 Die Stellung des *Te Deum* scheint sich auch in der Rubrizierung in den Zeremonialprotokollen (Wien, Österreichisches Staatsarchiv, Haus-, Hof-, und Staatsarchiv, Obersthofmeisteramt, Zeremonialakten, Protokolle 1710–1712) niederzuschlagen: Die Dankfeste sind allesamt als „Te Deum“ mit Anlass und Datum in der Rubrik genannt und im Index (soweit vorhanden) erfasst; das im Kontext von Krönungen, Kardinalbirettverleihungen oder Hochzeiten gesungene *Te Deum* wird hingegen nur in der Beschreibung der Zeremonie erwähnt, während die Rubrik auf den eigentlichen Anlass verweist.

17 Die Datierungen sowie die Anlässe beziehen sich allesamt auf die Wiener Quelle; bei den übrigen Quellen sind keine weiteren Angaben vorhanden. S-Skma Ro:95 enthält eine Bearbeitung in schwedischer Sprache.

18 F. W. Riedel, siehe Anm. 13, S. 200, hat aufgrund der Jahreszahl am Umschlag die Siegesfeier nach der zweiten Schlacht von Höchstädt als Anlass für K 271 vermutet, die am 24. August 1704 in Wien stattfand. Als weitere, von Riedel nicht genannte Aufführungsmöglichkeiten kommen die ebenfalls 1704 begangenen Siegesfeiern am 13. Juli nach dem Sieg von Donauwörth und am 8. Dezember nach der Eroberung von Landau in Frage.

Werknummer Quelle(n)	Datierung(en)	Anlass	Besetzung	Taktanzahl
CZ-Bm A 1626	14.04.1716	Taufe Leopolds	Trb I-III, Thrb,	
CZ-Pkřiz XXXVI B 155	12.02.1736	Hochzeit Maria	Org, Vlne	
S-Skma Ro:95		Theresia mit Franz Stephan		
E 37 (FuxWV IV.15.5) H-Bn Ms. Mus. 2776 (Kompositions- autograph)	02.12.1706 (Fertigstellung)		Doppelchörig, jeweils Clno I-II, Timp, VI I-II, SATB, Bc ¹⁹	618
K 270 (FuxWV IV.15.3) A-Wn Mus. Hs. 16408	05.09.1723 24.06.1725	Krönung Karls VI. zum böhmischen König Vertrag von Wien mit Philipp V. von Spanien	Clno I-II, Tr I-II, Timp, VI I-II, Vla, SATB, Cnto, Trb I-II, Fg, Vc rip, Vc, Vlne, Org	235
K 272 (FuxWV IV.15.1) D-B Mus.ms. 6807	keine Angabe	Weihnachts- matutin?	SAT(T ²⁰)B	232
L 34 (FuxWV IV.15.2) CZ-Pkřiz XXXVI B 162	keine Angabe		Clno I-II, Timp, VI I-II, SATB, Trb/Vla I-II, Org	206

- 19 Die Colla parte-Stimmen sind nicht explizit angegeben und die Besetzung des Continuo ist nicht weiter spezifiziert, sondern es werden nur Abweichungen vom Tutti (z. B. verbale Anweisungen wie „Violone senza Organo“ und „Tromboni [...] in tremulo“ im Sanctus) verzeichnet. Wie bei den übrigen konzertanten Werken ist mit Colla parte-Bläsern sowie einer mehrfachen Besetzung des Continuo (Streichbässe, Orgel, evtl. Fagott, Theorbe) zu rechnen.
- 20 Im Schlussabschnitt („In te Domine speravi“, T. 185 ff.) wird der Satz von einer zweiten Tenorstimme zur Fünfstimmigkeit erweitert.

Werknummer Quelle(n)	Datierung(en)	Anlass	Besetzung	Taktanzahl
L 35 (FuxWV IV.15.6) CZ-Pkřiž XXXVI B 163	keine Angabe		Doppelchörig, jeweils Clno I-II, Timp, VI I-II, [Cnto]/Ob ²¹ , SATB Einzelstimmen: Trb I-II (Chor I), einchörig: Fag, Vlne, Vc, Org ²²	470

Tabelle 1: Johann Joseph Fux, *Te Deum*-Vertonungen

Lediglich drei Quellen tragen zeitgenössische Datierungen, was die Einordnung der übrigen *Te Deum*-Kompositionen in Fux' Œuvre wesentlich erschwert; nur für E 37 ist dank des Autographs die Entstehungszeit gesichert. Das am weitesten verbreitete *Te Deum* K 271 mit der Aufschrift „1704“ ist zugleich der früheste belegte Gattungsbeitrag von Fux, gefolgt von der mit 2. Dezember 1706 datierten Partitur von E 37. 1704 war Fux Hofkomponist bei Leopold I., im folgenden Jahr – dem Todesjahr Leopolds – wurde er zum zweiten Kapellmeister am Gnadenbild Maria Pötsch in St. Stephan bestellt. Seine übrigen vier *Te Deum*-Vertonungen sind nicht in Wiener Quellen überliefert und tragen keine Hinweise zur Aufführungs- oder Entstehungszeit. Die Datierungen legen nahe, dass Fux in seiner Zeit als Hofkomponist mit der Aufgabe betraut wurde, *Te Deum*-Kompositionen für wichtige Anlässe zu schreiben. Insbesondere E 37, L 34 und L 35 könnten für andernorts begangene Feste entstanden sein. Für die Ende 1706 erfolgte autographe Niederschrift von Fux' längstem Gattungsbeitrag E 37 fällt es schwer, einen adäquaten Anlass zu finden, da die Siegesfeiern für das Jahr 1706 allesamt vor Dezember stattfanden und die zeitgenössischen Wiener Textquellen für Ende 1706 bzw. das erste Halbjahr 1707 keine passenden Ereignisse verzeichnen. Die Mitte Dezember erfolgte Inthronisation des Fürstbischofs Franz Ferdinand Rummel, eines engen Vertrauten Josephs I., erscheint mir im Gegensatz zu Riedel angesichts der aufwendigen

-
- 21 Da in Prag die in Wien außergewöhnlich lange verwendeten Cornetti offensichtlich nicht vorhanden waren, wurden die Stimmen für Oboe ausgeschrieben; das Titelblatt sowie der Ambitus lassen erkennen, dass ursprünglich Cornetti vorgesehen waren, was auf eine Verortung des Werkes im Wiener Kontext schließen lässt.
- 22 Die Besetzungsangabe entspricht den überlieferten Stimmsätzen, die keine reinen Colla parte-Stimmen enthalten.

Liturgie sowie der Ausdehnung von E 37 kaum als möglicher Rahmen für Fux' monumentale Komposition geeignet.²³

Die von Riedel zusammengestellte Liste an besonderen Ereignissen zur Regierungszeit Karls VI. zwischen 1712 und 1740 verdeutlicht, dass nur den wenigsten Anlässen konkrete Kompositionen zuzuordnen sind, denn zeitgenössische Textquellen nennen meist keine Komponistennamen. Neben den (Wieder-)Aufführungen von K 271 und K 270 (siehe Tabelle 1) sind lediglich zwei *Te Deum*-Vertonungen von Antonio Caldara sicher mit einem Fest in Verbindung zu bringen.²⁴ Es fällt auf, dass vor circa 1720 keine *Te Deum*-Kompositionen von Caldara vermerkt sind – Riedel vermutet erst für 1724 eine Aufführung des doppelchörigen *Te Deum* A-Wn Mus.Hs. 16105 –, weshalb man vorsichtig darauf schließen könnte, dass der seit 1716/17 in Wien tätige Vizehofkapellmeister Caldara nun statt des mittlerweile stark gichtkranken Fux die Kompositionsaufträge erhielt. Angesichts der beachtlichen Anzahl an Aufführungsgelegenheiten insbesondere während der Kriege ist davon auszugehen, dass die meisten Werke mehrfach gegeben wurden und sich ältere Kompositionen weiter im Repertoire hielten. Es ist zu bedenken, dass bei aktuellen, kurzfristig eintretenden Anlässen wie Friedensschlüssen dem

23 Vgl. F. W. Riedel, siehe Anm. 13, S. 201; später bringt er E 37 mit dem Sieg von Turin (7. September 1706) sowie mit dem Entsatz von Barcelona (27. April 1706) in Verbindung; nach den Berichten aus dem *WD* erfolgten die Siegesfeiern allerdings in zeitlich näherem Abstand (oder zum jeweiligen Jahrestag), für die Befreiung Turins beispielsweise am 19. September. Angesichts dessen ist es sehr unwahrscheinlich, dass das Anfang Dezember von Fux abgeschlossene *Te Deum* für jene Anlässe komponiert wurde. In den Zeremonialprotokollen sind in der Zeit zwischen 16. und 24. Dezember 1706 keinerlei Einträge vorhanden. Vgl. Friedrich W. Riedel, *Kirchenmusik als politische Repräsentation. Zur Vertonung des Te Deum laudamus im 18. und 19. Jahrhundert*, in: *Festschrift für Winfried Kirsch zum 65. Geburtstag*, hg. von Peter Ackermann – Ulrike Kienzle – Adolf Nowak (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft 24) Tutzing 1996, S. 117–129, hier S. 119. Kecskeméti bringt zusätzlich zur Wiener Bischofseinsetzung die 1708 erfolgte Trauung Karls III. (VI.) ins Spiel. Hochradner bemängelt jedoch zu Recht die fehlenden Beweise für diese These. Vgl. István Kecskeméti, *Zum vorliegenden Band*, in: Johann Joseph Fux, *Te Deum* E 37, hg. von István Kecskeméti (Johann Joseph Fux, *Sämtliche Werke* II/1) Graz 1963, S. VII f., sowie Thomas Hochradner, *Musik im Zeitspiegel des Spanischen Erbfolgekriegs*, in: *Festschrift Hellmut Federhofer zum 100. Geburtstag*, hg. von Axel Beer et al. Tutzing 2011, S. 131–144, hier S. 135 f. – Das Autograph ist mit seinen zahlreichen Revisionen und einem mit anderen Kompositionshandschriften von Fux vergleichbaren Schriftduktus keine (eventuell später angefertigte) Reinschrift; eine nachträgliche Datierung unterhalb des signierten Vermerks „Finis | Ita te laudat“ erscheint nicht zuletzt aufgrund des Schriftzugs und der einheitlichen Tintenfarbe unwahrscheinlich.

24 Vgl. F. W. Riedel, siehe Anm. 13, S. 202–204. Riedel hat für seine Liste das Ordnungsbuch 1715, die erhaltenen Hofkalender, die Zeremonialprotokolle, das *Wienerische Diarium* sowie Reinhardts *Rubriche Generali* (siehe Anm. 12) ausgewertet; wie unten gezeigt wird, lassen sich mithilfe weiterer Quellen für L 35 einige potentielle Aufführungsanlässe benennen.

Komponisten für die Anfertigung des Werkes nur wenig Zeit zur Verfügung stand: Die Siegesnachrichten trafen in Wien um ein paar Tage zeitversetzt ein, die Dankfeiern fanden meist circa zehn Tage nach dem Sieg statt. Somit mussten Komposition und Stimmenkopien des *Te Deum* (und möglicherweise einer Messe für das Hochamt) in ungefähr einer Woche bewerkstelligt werden. Dahingegen waren dynastische Begebenheiten vorhersehbarer und im Voraus planbar.

Für die Feiern militärischer Siege der habsburgischen Truppen verzeichnen die Zeremonialprotokolle, die Akten des Obersthofmeisteramtes, Reinhardts *Rubriche generali* sowie das *Wienerische Diarium* zahlreiche Dankfeste und Gedenkfeiern. Die Aufzeichnungen sind meist pauschal gehalten und erwähnen bei den immer gleich ablaufenden Feiern Anlass, Aufführungsort, die Teilnahme des Kaisers, Kanonensalven und Glockenläuten. Dennoch belegen diese Quellen Fux' aktive Mitwirkung an zumindest sechs *Te Deum*-Aufführungen in Wien, wobei aus den Ausführungen nicht immer hervorgeht, ob er dabei eigene Kompositionen aufführte und um welche Werke es sich gehandelt haben könnte.

II.1. „Ein *Te Deum*, so Herr Fux produziert [...]“

Aufführungen in Wien unter Fux' Beteiligung

Zur am 23. April 1708 in Maria Hietzing vollzogenen Ferntrauung von Karl III. und Elisabeth Christine wurde, unter dreimaliger Lösung der Geschütze, der *Ambrosianische Lobgesang* dargeboten, „[...] welchen der Kayserliche *Musices Compositor*, Herr Fuchs / in eine fürtreffliche Music gestellet / [...]“.²⁵

Fux war zudem am 4. September 1717 (Hl. Rosalia) am Gottesdienst in der Schottenkirche beteiligt, der anlässlich der jährlichen Dankfeier zur Abwehr der „giftig-pestilenzischen Seuche“ (d. i. die Pest von 1713) begangen und mit dem aktuellen Anlass der Eroberung Belgrads verbunden wurde. Mit Erlaubnis des Fürstbischofs Kollonitsch wurde

„das Ambrosianische Lob-Gesang und Hoch-Amt / welche Ihre Hochwürden / Tit. Herr Carl Abt zun Schotten / *Ord. S. Bened.* gehalten / von denen Herren Musicanten / unter dem Titul / die bis in den Tod verharrend-Christliche *Harmonia*, unter Direction des Kaiserlichen Hof-Capell-Maisters / Herrn Johann Joseph Fuchs / bey einer angenehmen Music statlichst begangen.“²⁶

25 *Beschreibung Der den 23. April 1708. beschehenen Vermählung / Zwischen [...] JOSEPHO I. Als MANDATARIO [...] CARL des Dritten / [...] Und Der Durchleuchtigsten Princeßin / ELISABETHA CHRISTINA [...]*, Anhang zum WD Nr. 494, 25.–27. 04. 1708, [S. 9–20], hier [S. 13]. In den Zeremonialprotokollen (23. 04. 1708, fol. 661r) wird Fux nicht namentlich genannt.

26 WD Nr. 1471, 4.–7. 09. 1717, [S. 1]. Fux hatte übrigens am 6. September seinen nächsten

Aufgrund der Doppelchörigkeit kann für E 37 und L 35 der Kreis an möglichen Anlässen in den Jahren von circa 1700 bis 1720 auf diejenigen mit entsprechendem Vermerk zur Besetzung etwas eingeschränkt werden, aber die verbleibende Zahl ist immer noch zu groß, um die beiden Kompositionen exakt verorten zu können.²⁷ Zudem sind mit Francesco Bartolomeo Contis²⁸ und Antonio Caldaras [?]²⁹ undatierten Vertonungen in Wien zwei noch größer dimensionierte doppelchörige Kompositionen überliefert.

Leider sind die Angaben zur doppelchörigen Besetzung bei Reinhardt nicht immer eindeutig: Er nennt das *Te Deum* meist im Zusammenhang mit den Trompeten-Intraden und variiert bei der Formulierung den Satzbau. Es ist unklar, ob sich der Zusatz „à 2. Cori“ nur auf das Trompetenensemble oder auch auf das *Te Deum* bezieht.³⁰ Lediglich in den wenigen Fällen, bei denen keine Intraden unmittelbar zum *Te Deum* vorgesehen waren oder diese an anderer Stelle genannt werden, ist das „à 2. Cori“ eindeutig auf die Vokalkomposition bezogen.³¹

Die an St. Stephan angestellten Musiker hatten auf Befehl des Kaisers die Gottesdienste musikalisch mitzugestalten. Dem Hof wurde die entsprechende Entlohnung in Rechnung gestellt, wobei Spezifikationen die erbrachten Leistungen auflisteten. Für die Jahre 1716–1718 ist die beiliegende Spezifikation³² ver-

Auftritt in der Reitschule, wo „eine Music / so der Kaiserliche Capell-Maister / Herr Fuchs / *producirt* / und in 48. Musicanten bestanden / angefangen; [...]“, vgl. ibidem, [S. 3].

27 Riedels Liste (F. W. Riedel, siehe Anm. 13, S. 202–204) umfasst folgende Ereignisse mit doppelchörigen Werken: Sieg bei Peterwardein (15. August 1716), Eroberung von Temesvár (16. Oktober 1716), Sieg (24. August 1717) bei und Eroberung (28. August 1717) von Belgrad, Friede mit Frankreich (23. April 1724, evtl. Caldara A-Wn Mus.Hs. 16105). Da Riedel allerdings nur die Regierungszeit Karls VI. abdeckt, Fux aber zumindest zwei *Te-Deum*-Vertonungen deutlich früher schrieb, kommen durchaus noch weitere Anlässe in Frage.

28 Zeitgenössische Großformat-Partitur eines Wiener Hofkopisten in A-Wgm I-1707. Disposition: zwei zweistimmige Trompetenchöre (+ Pauken), zwei dreistimmige Streicherchöre, zwei fünfstimmige Vokalensembles, zwei getrennte Continuostimmen. Mit insgesamt 678 Takten ähnlich lang wie E 37 von Fux. Auch wenn die Taktanzahl keine verlässliche Größe für die Dauer der Aufführung darstellt, so bietet sie doch einen gewissen Orientierungswert.

29 Die Zuschreibung an Caldara ist nicht gesichert; Sparte von Maximilian Stadler in A-Wn Mus.Hs. 16201 für zwei fünfstimmige Trompetenchöre, zwei sechsstimmige Streicherchöre, zwei fünfstimmige Vokalensembles mitsamt Colla parte-Stimmen sowie Continuo. Die Besetzung ist gegenüber L 35 erweitert, aber das Werk ist mit insgesamt 322 Takten deutlich kürzer.

30 „s'è cantato il Te Deum Laudamus solen:^{te} con Intrate di Trombe, e Timpani, avanti, in mezzo, ed in fine à 2. Cori.“ (Nr. 15, Anno 1725, fol. 91v).

31 Nr. 9, *Processione per il Male cessato* (10. März. 1714, fol. 83v): „il Te Deum Laudamus Solen:^{mo} à 2. Cori“; Nr. 21, fol. 92v (Anno 1717, Li 28 Gennaro): „si canto il Te Deum Laudamus sol:^{mo} con Trombe, e Timpani à 2. Cori.“

32 Wien, Österreichisches Staatsarchiv, Finanz- und Hofkammerarchiv, Alte Hofkammer,

gleichsweise ausführlich, vielleicht gingen die Feiern in den Jahren 1716 und 1717 anlässlich der großen militärischen Erfolge im Venezianischen Türkenkrieg, an dem sich Habsburg seit 1716 beteiligte, deutlich über das übliche Maß hinaus. Bei Aufführungen doppelchöriger Werke bestand zusätzlich zur Hofmusikkapelle Bedarf an weiteren Musikern: der „anderte Chor“³³ wurde vom Musikerpersonal aus St. Stephan bestritten. Bei allen vier im erwähnten Zeitraum verzeichneten *Te Deum*-Aufführungen wird zudem angemerkt, dass sie unter Fux stattfanden. Die sonst nicht übliche Namensnennung könnte mit Fux' 1715 erfolgter Beförderung zum kaiserlichen Hofkapellmeister sowie seines damit einhergehenden Rückzugs als Erster Kapellmeister an St. Stephan zusammenhängen. Fux war nun ausschließlich beim Hof angestellt, und die musikalische Gestaltung der Siegesfeier in St. Stephan scheint primär von der Hofkapelle ausgegangen zu sein, zu der die Dommusiker unterstützend hinzugeordnet wurden. Für die Dankgottesdienste am 15. August 1716 (anlässlich des Friedens bei Karlowitz³⁴), 18. Oktober 1716 (anlässlich der Eroberung von Temesvár), 24. August 1717 (anlässlich des Sieges bei Belgrad) sowie am 28. August 1717 (anlässlich der Eroberung Belgrads) wurden jeweils zusätzliche Musiker für „Te Deum und das Ambt, so Herr Fux produciert“³⁵

Niederösterreichische Herrschaftsakten W 61/A/32/B Wien: kaiserlicher Hof: Hofkapelle, Kammermusik, Hofoper, Musikerverzeichnis, Hofdienst des Kapellmeisters und der Musiker von St. Stephan in der Burgkapelle, 1635–1799, fol. 757r–760v. Eine Übertragung der genannten Spezifikation findet sich bei Adolf Kocirz, *Exzerpte aus den Hofmusikakten des Wiener Hofkammerarchivs*, in: *StMw* 1 (1913) S. 278–303, hier S. 283. Der Aufsatz von Kocirz wird meist als Beleg dafür zitiert, dass bei doppelchörigen Werken die Musiker des zweiten Chores von St. Stephan gestellt wurden, so auch bei F. W. Riedel, siehe Anm. 13, S. 204, Anm. 17. Die Erwähnung von Fux im Zusammenhang mit den *Te Deum*-Aufführungen wurde, soweit ich die relevante Forschungsliteratur überblicke, bislang noch nicht berücksichtigt. Riedels Liste nennt für die angegebenen Termine nur doppelchörige *Te Deum*-Vertonungen ohne Mutmaßung über den Komponisten, während er für L 35 keine möglichen Aufführungsanlässe anbietet (vgl. *ibidem*, S. 201 und 202–204).

- 33 Der „anderte“ Chor wird nur bei den Einträgen vom 15. August 1716 sowie vom 18. Oktober 1716 genannt; für die unmittelbar folgende Aufstellung zu den nächsten beiden *Te Deum*-Aufführungen ist jedoch eine ähnliche Konstellation anzunehmen, insbesondere für den 28. August 1717, für den eine mit den ersten beiden Anlässen identische Besetzung angefordert wurde. – Ob sich Reinhardts Bemerkung „con assistenza de Musici stranieri“ (Nr. 9, fol. 83v, zur Prozession am 10. März 1714) auf die schon eingespielte Unterstützung durch Musiker aus dem Stephansdom oder auf eine außergewöhnliche Aufstockung um ‚fremde‘ Musiker bezieht, ist nicht sicher.
- 34 Nach der Schlacht von Peterwardein. Vgl. auch den Bericht im *WD* Nr. 1361, 15.–18. 08. 1716, [S. 1], der am 15. August 1716 einen Dankgottesdienst für den am 5. August bestrittenen Sieg bei Peterwardein meldet.
- 35 18. Oktober 1716 und 24. August 1717; Formulierungen für die übrigen Einträge: „Ein Te Deum und daß Ambt [...] ist die Music bey St: Stephan den anderten Chor zumachen be-

bezahlt. Aus der Formulierung lässt sich jedoch nicht ableiten, dass hier zwangsläufig für Amt (Messordinarium) und *Te Deum* Kompositionen von Fux zur Aufführung kamen – denkbar ist, dass er die Aufführung nur leitete.³⁶ Es könnte aber sein, dass das *Te Deum* L 35 – neben möglichen Wiederaufführungen von E 37 – zumindest an einem dieser Anlässe erklang.

Für drei Ereignisse, am 15. August 1716, am 18. Oktober 1716 sowie am 28. August 1717, wurde immer die gleiche Anzahl an Musikern in Rechnung gestellt: jeweils 21 Sänger (6 S, 5 A, 5 T, 5 B) sowie 12 Instrumentalisten, bestehend aus einer Bläsergruppe (3 Trb, 1 Fag, 2 Cornetti) und Streichern (4 VI, 1 (B-)Vla oder Vc, 1 Vln³⁷); die Trompeter und Pauker waren immer Bedienstete des Hofes, da die ‚imperial‘ konnotierten Instrumente nicht regulär zum Dommusikensemble gehörten.³⁸ Es liegt nahe, dass bei allen drei Terminen das gleiche Werk musiziert wurde. Demgegenüber wurden für die Aufführung am 24. August 1717 weniger Instrumentalmusiker benötigt; in der Aufstellung fehlen die Cornettisten sowie die Streichbässe für den Continuo.

Die genannte Besetzung könnte bei einer Aufführung von L 35 den zweiten Chor gestellt haben, wobei insbesondere die Bläserstimmen den spezifischen Anforderungen der Komposition mit einem zusätzlichen, die Violinen unterstützenden Cornetto entsprechen.³⁹ Dass drei Posaunisten nötig waren, lässt möglicherweise auf Bassposaunen schließen, die sonst in der Hofkapelle nicht üblich waren, aber z. B. in den Wiener Stimmenmaterialien für das *Te Deum* K 271 belegt sind.

gehrt worden, so Herr Fux produciert [...]“ (15. August 1716); „Ein Te Deum und daß Hochambt, so abermahl Herr Fux produciert, [...]“ (28. August 1717). – Der folgende und letzte Eintrag in der Spezifikation verzeichnet für den 14. November 1717 ein in Gegenwart des Kaisers musiziertes „Ambt in St: Stephan“, das von den Dommusikern übernommen wurde, da sich die Hofkapelle in Klosterneuburg aufhielt. In Rechnung gestellt wurden die Kosten u.a. für „1 organist[,] Herr Capelmeister[,] [...]“. Die Gestaltung wurde hier also von den Dommusikern mitsamt ihrem eigenen Kapellmeister – seit 1714 nicht mehr Fux, sondern Georg Reutter d. Ä. – übernommen.

36 Es liegt jedoch nahe, dass die Musik vom 1715 an der Spitze der Hofmusik berufenen Fux stammt, in der oben (Anm. 26) zitierten Passage aus dem *WD* nimmt der Berichterstatter bei der Beschreibung der Musik mittels unterschiedlicher Verben eine funktionelle Differenzierung vor: die in der Reitschule „angefangene“ Musik „so [...] Herr Fuchs produciert“ hat „in 48. Musicanten bestanden“.

37 „4 Violinisten 1. Violonist und 1. Passetlist“.

38 Die Kirchenmeisteramtsrechnungen (Wien, Domarchiv St. Stephan: ab 1713; ältere Jahrgänge im Wiener Stadt- und Landesarchiv) verzeichnen über Jahre hinweg jeweils 600 fl. „denen Kayl: Trompetern und Pauker“; besondere Ereignisse wurden separat abgerechnet.

39 Andere Dispositionen sind nicht völlig auszuschließen, so z. B. ein fünfstimmiger Vokalchor mit zwei Sopranstimmen, für den ebenfalls zwei Cornetti zur Colla parte-Begleitung benötigt würden.

Es sei nochmals auf die Unsicherheit der vorigen Rückschlüsse verwiesen: Die Zusammenhänge wurden ausschließlich deduktiv hergestellt. Auch wenn die in Text- und Musikquellen gegebenen Faktoren sich nicht widersprechen und die Nennung von Fux zu entsprechenden Schlussfolgerungen verleitet, enthalten die genannten Akten keine eindeutigen Hinweise auf eine bestimmte Komposition. Die angeführte Besetzung lässt sich mit L 35 in Deckung bringen, aber es sind außerdem andere Umstände denkbar, die zu dieser Konstellation führen konnten: Die zitierte Spezifikation benennt nur eine Seite, nämlich die zusätzlich benötigten Musiker aus St. Stephan; über die jeweils beteiligten Musiker aus der Hofkapelle sind keine Informationen vorhanden. So könnten – wie bei den Trompeten – auch andere Stimmen aus dem Personenkreis der Hofmusikkapelle besetzt worden sein. Zudem ist gegebenenfalls mit Pauschalisierungen zu rechnen, möglicherweise wurden die Cornetti unter die Posaunen und Violen unter die Violinen subsummiert. Im vorliegenden Fall sprechen allerdings die Konsistenz der drei identen Einträge mit eigens erwähnten Cornettisten sowie die geringe Anzahl an Violinisten eher dafür, dass am 24. August 1717 tatsächlich ein anderes Werk zur Aufführung kam.

Über die Rezeption außerhalb Wiens, von der erhaltene Stimmenmaterialien zeugen, ist nichts bekannt; es ist möglich, dass in Prag oder Brünn – wie beispielsweise in Rom⁴⁰ sowie anderen Orten im Reich – große politische Ereignisse mit Dankgottesdiensten und *Te Deum* öffentlich begangen wurden.⁴¹ Mit welchem musikalischen Aufwand reichsweite wie lokale Feste begleitet wurden, wie lange die Kompositionen im aktiv gepflegten Repertoire blieben und wie häufig sie für Wiederaufführungen herangezogen wurden, lässt sich auf Basis des derzeitigen Forschungsstandes nicht eruieren.

40 Insbesondere an der deutschen Nationalkirche S. Maria dell'Anima, vgl. Rainer Heyink, *Fest und Musik als Mittel kaiserlicher Machtpolitik in Rom*, in: *Kaiserhof – Papsthof (16.–18. Jahrhundert)*, hg. von Richard Bösel – Grete Klingenstein – Alexander Koller (Publikationen des Historischen Instituts beim Österreichischen Kulturforum in Rom, Abhandlungen 12) Wien 2006, S. 285–302, hier S. 288 mit den in Tab. 3 aufgelisteten nationalpolitischen Festen im 18. Jahrhundert.

41 Vgl. *WD* Nr. 303, 26. 06. 1706, [S. 3], Bericht vom 24. Juni aus Prag: „Daß man daselbst wegen denen beglückten Vortheilen in Spanien / und erhaltenem stattlichen Sieg in Niederland / zwey Danckfeste auff das herrlichste begangen [...]“. Im *WD* wird jedoch nicht regelmäßig über Ereignisse in Prag berichtet.