



Abb. 1:
Denkmal für Zach
in St. Wolfgang,
Bronzerelief
von Lumír Šindelář.
Foto: Friedrich
Hägele, Aalen.

WENN ZACH NOCH IM 17. JAHRHUNDERT GEBOREN WORDEN WÄRE ...

Komponisten und Kompositionstätigkeit in Prag am Beispiel Johann Joseph Ignaz Brentners (1689–1742)

Václav Kapsa

ABSTRACT

As for many other Bohemian composers of the time, the stay in Prague played a significant role in the life and work of Jan Zach. Yet the influence on their work is hard to follow, partly due to the lack of sources, partly because it is often impossible to identify works composed in Prague. This article strives to provide insight into the Prague musical milieu through the work of Jan Josef Ignác Brentner, a composer one generation older than Zach. As of the mid-1710s he can be traced in Prague and some of his compositions were printed there in several collections. Among his instrumental works, there is a prevalence of concerti da camera à 4, which show Vivaldian influence, though not in their formal patterns. Quite typically, sacred music prevails in Brentner's work, featuring mainly arias, very popular at the time. Yet in the long run, they did not last as long as compositions with larger setting, especially offertories and vesper psalms. Some pieces of Brentner's op. 2 were performed until 19th century, when Brentner himself had been long forgotten. The composer's work indicates that although Prague in the second decade of the 18th century provided both stimuli and opportunities for style experiments, the unfavourable political development that followed significantly narrowed down career perspectives for musicians and composers.

Johann Zach war einer aus einer ganzen Reihe böhmischer Komponisten, die sich in Prag aufhielten, bevor sie das Land verließen. Sein Prager Aufenthalt fällt in die 30er Jahre des 18. Jahrhunderts, diese stellen den Abschluss einer friedlichen Phase mit relativer Prosperität dar, die man grob mit den drei Jahrzehnten der Regierung Karls VI. eingrenzen kann. Den Höhepunkt stellten die frühen 20er Jahre dar, als in Prag auch große barocke Feste als Begleitprogramm der Krönungsfeierlichkeiten von 1723 oder der Heiligsprechung von Johannes Nepomuk (1721, 1729) stattfanden. Grundlegende stilistische Impulse, aus denen diese musikalische Blütezeit schöpfte, stammen jedoch bereits aus dem vorhergehenden Jahrzehnt. Markante Präsenz in den Prager Kirchen zeigten zu der Zeit sowohl die „offizielle“ Musik der kaiserlichen Komponisten mit Fux und Caldara an der Spitze als auch progressive Kompositionen von italienischen, vorwiegend neapolitanischen Komponisten; die böhmische Hauptstadt nahm im Übrigen bald die Rolle einer „Drehscheibe“ bei ihrer Verbreitung in Mitteleuropa wahr.¹ Spätestens seit 1714 waren in Prag regelmäßig Oratorien zu hören, zunächst als Importe der Jesuiten aus Rom.² Dass Prag damals auch für ausländische Musiker eine gewisse Attraktivität hatte, belegen beispielsweise die Aufenthalte der deutschen Komponisten Gottfried Heinrich Stölzel oder Johann Friedrich Fasch jeweils kurz nach ihrer Rückkehr aus

¹ Siehe Bacciagaluppi, Claudio: Rom, Prag, Dresden: Pergolesi und die neapolitanische Messe in Europa, Kassel 2010.

² Kapsa, Václav: Die Musik in der St. Nikolauskirche auf der Prager Kleinseite in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in: Musicologica Brunensia 49/1, 2014, S.189–209.

Italien. Spätestens ab 1718 hatte das Prager Musikmilieu auch direkten Kontakt mit Antonio Vivaldi.³ Schließlich, zwar mit einer gewissen Verspätung gegenüber einigen deutschen Städten, doch dafür umso intensiver, fing man auch in Prag an, die italienische Oper zu pflegen.⁴ Gleichzeitig aber standen in der Stadt selbst in Zeiten größter Blüte keine längerfristigen und gut bezahlten Positionen für Komponisten zur Verfügung, was vor allen Dingen in der langfristigen Abwesenheit eines Herrscherhofes begründet lag. Dieser Mangel an adäquaten Arbeitsmöglichkeiten war auch einer der Hauptgründe der Migration böhmischer Musiker.⁵

Wenn wir nun zu den Prager Jugendjahren Zachs und anderer Komponisten zurückkehren, so lautet die primäre Frage, ob und wie die Prager Erfahrung ihre weitere Laufbahn beeinflusste. Gehörte Prag seinerzeit tatsächlich zu den Orten, wo der mitteleuropäische musikalische Klassizismus vorbereitet wurde, so wie es beispielsweise Adam Gottron andeutete?⁶ Oder stellte den entscheidenden Schaffensimpuls erst die Begegnung mit der Musikkultur der unterschiedlichen europäischen Städte und Höfe dar, in die die böhmischen Komponisten mit ihrer „lediglich“ qualitativ hochwertigen Ausstattung an Fähigkeiten und Erfahrungen eintrafen, die sie in den – doch noch deutlich provinziell geprägten – Prager Städten erworben hatten? Auf eine auf diese Art und Weise gestellte Frage existiert selbstverständlich weder eine einzige noch eine eindeutige Antwort, und das nicht nur deshalb, weil jede Komponistenkarriere notwendigerweise individuell ist und darum nicht verallgemeinert werden kann. Die Frage nach dem Prager Musikmilieu der fraglichen Zeit ist vor allem deshalb

schwierig, weil sie in gewisser Weise ins Leere zielt. Das gilt vor allem für die dortige Kompositionstätigkeit – während die musikalische Ebene der Krönungsfeierlichkeiten, die früheste Phase der Prager italienischen Oper oder die Prager Quellen zur italienischen Kirchenmusik Gegenstand dauerhaften Forschungsinteresses sind und diesen Themen eine ganze Reihe von Studien gewidmet wurde, wird den in Prag wirkenden Komponisten und ihren Werken geringere Aufmerksamkeit zuteil. Ein Grund dafür ist die unerfreuliche Quellsituation. Knappe Zeugnisse über die frühen Jahre in Prag stehen nur im Falle von Franz Benda zur Verfügung, eine bemerkenswerte Autobiografie hinterließ auch der um eine Generation ältere Benediktiner Wenzel Gunther Jacob⁷, mehrere Erinnerungen von Gottfried Heinrich Stölzel vermittelte Johann Mattheson, ganz typisch ist allerdings eher ein Mangel an Quellen. Das gilt nicht nur für schriftliche Dokumente, aber im bedeutenden Maße auch für die Musik: In der Regel ist nur ein Bruchteil des Werkes aus der Prager Zeit erhalten geblieben, so wie beispielsweise bei Zelenka oder Černohorský, oder aber gestaltet sich die Zuordnung der Kompositionen zur Prager Zeit schwierig, was unter anderem auch für das Werk von Zach gilt. Von den Werken bedeutender Komponisten, die dauerhaft in Prag wirkten, wie zum Beispiel Šimon Brixl (1693–1735), ist oft nur ein Fragment erhalten geblieben.

Die Quellen zur Prager Periode von Zachs Leben und deren Kontext hat bisher am gründlichsten Tomáš Slavický in seiner Dissertation und der daraus hervorgegangenen Studie *Bohemicalia Zachiana* untersucht.⁸ Es ist ihm dabei nicht nur gelungen, eine ganze Reihe von biografischen Angaben, die bereits seit Dlabacž tradiert werden, zu korrigieren, es

³ Kapsa, Václav: Account books, names and music. Count Wenzel von Morzin's Virtuossissima Orchestra, in: *Early music* 40, 2012, S. 605–620, dort ist auch ältere Literatur zum Thema angeführt.

⁴ Romagnoli, Angela: From the Habsburgs to the Hanswursts, up to the Advent of Count Sporck. The Slow Progress of Italian Opera on the Bohemian Scene, in: Bucciarelli, Melania/Dubowy, Norbert/Stroh, Reinhard: *Italian opera in Central Europe*, Vol. I: Institutions and ceremonies, Berlin 2006, S. 67–97.

⁵ Volek, Tomislav: Die Bedeutung Prags für Zelenkas Leben und Schaffen, in: *Zelenka-Studien I.* (= Musik des Ostens: Ostmittel-, Ost- und Südost-europa 14), Kassel, 1993, S. 17–40.

⁶ Gottron, Adam: *Mainzer Musikgeschichte von 1500 bis 1800*, Mainz 1959, S. 128–129.

⁷ Trolde, Emilián: P. Gunther Jacob, in: *Mitteilungen des Vereines für Geschichte der Deutschen in Böhmen* 52, 1914, S. 278–294.

⁸ Slavický, Tomáš: *Bohemicalia Zachiana I. Nové bohémikální prameny k životopisu Jana Zacha (1713–1773)* [Neue Quellen böhmischer Provenienz zum Lebenslauf Jan Zachs], in: *Hudební věda* 38, 2001, S. 221–244; Ders.: *Bohemicalia Zachiana II. Pražské období Jana Zacha* [Die Prager Zeit Jan Zachs], in: *Hudební věda* 39, 2002, S. 3–28.

ist auch ihm zu verdanken, dass wir das runde Jubiläum des Komponisten im Jahre 2013 zum zweiten Mal begehen können. Zu der von ihm skizzierten Darstellung von Zachs Prager Periode kann momentan kaum etwas Neues hinzugefügt werden. Ich habe mich deshalb entschieden, mich im Rahmen meines Beitrages ein wenig tiefer in die Vergangenheit zu begeben und zu versuchen, einen Einblick in die Position und das Werk des eine Generation älteren Komponisten Johann Joseph Ignaz Brentner (1689–1742) zu geben. Über seinen Aufenthalt in Prag gibt es zwar noch weniger Quellen als im Falle von Zach, doch sind seine Kompositionen erhalten geblieben, die eindeutig datiert und mit Prag in Verbindung gebracht werden können, da sie nämlich im entscheidenden zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts dort im Druck erschienen sind und ihr Autor offenbar daran beteiligt war. Neben Überlegungen darüber, auf welche Art und Weise sich ein Komponist in Prag damals Geltung verschaffen konnte, möchte ich vor allem die Frage aufwerfen, ob und wie sich bereits in seiner Musik die zukünftige Stilveränderung bemerkbar macht. Im Abschluss werde ich im Einklang mit der thematischen Ausrichtung der Konferenz kurz die Frage der Rezeption von Brentners Werk erörtern.

Johann Joseph Ignaz Brentner wurde in Dobřany (Dobrzan) in der Nähe von Pilsen geboren.⁹ Die Stadt Dobřany war im Besitz des Prämonstratenserinnen-Klosters im nahegelegenen Chotěšov (Chotieschau), deren männliches Partner-

kloster jenes der Prämonstratenser in Teplá (Tepl) war, die gleichfalls Pröbste in Chotěšov waren und darüber hinaus die Pfarrgemeinde in Dobřany leiteten. Brentners Vater war eine starke und aus der Perspektive der Obrigkeit offenbar auch eine problematische Persönlichkeit. Er wurde bekannt durch seinen Konflikt mit dem Dobřaner Pfarrer bezüglich der „Sitzordnung“ in der Kirche sowie durch seine Bemühungen, die Privilegien der Untertanen zu erweitern.¹⁰ Über die musikalische Qualifikation des Vaters ist nichts bekannt, die Musik war jedoch offenbar nicht Gegenstand seines Broterwerbs. Sein Sohn Johann Joseph Ignaz stammte also nicht aus der Familie eines Organisten oder örtlichen Musikers, wie es bei seinen Komponistenkollegen wohl am allerhäufigsten der Fall war. Die Familie gehörte jedoch zur örtlichen Elite, und der Vater verstand beispielsweise Latein.¹¹ Keine Informationen stehen über allgemeine und musikalische Ausbildung des Komponisten zur Verfügung. Ausgeschlossen werden kann das Prämonstratenser-Gymnasium in Tepl, das eine ganze Reihe von Kindern aus Dobřany besuchten.¹² Angesichts der späteren Kontakte Brentners zu den Jesuiten kann angenommen werden, dass er eines der jesuitischen Gymnasien besuchte, ähnlich wie eine ganze Reihe weiterer aus den böhmischen Ländern stammender Komponisten.¹³ In Betracht kämen vor allem die Jesuiten-Schulen in Klatovy (Klattau), Cheb (Eger) oder Prag, leider stehen für diese Einrichtungen für den Beginn des 18. Jahrhunderts keine Schülerverzeichnisse zur Verfügung. An den ebenfalls in Frage kommenden Schulen in Březnice und Chomutov (Komotau) studierte Brentner laut erhalten gebliebenen

⁹ Anhand der Matrikel wurde der Komponist auf „Joannes Josephus“ getauft, später verwendete er selbst primär den Vornamen Joseph. Taufeintrag in: Staatliches Gebietsarchiv Pilsen, Matrikel Dobřany 03, 3.11.1689, f. 85v.

¹⁰ Zu Brentners Konflikt mit dem Dobřaner Pfarrer Godfrid Schmidt im Jahre 1696 vgl. Podlaha, Antonín: *Dějiny arcidiecése pražské od konce století 17. do počátku století 19.* [Geschichte der Prager Erzdiözese vom Ende des 17. Jahrhunderts bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts], Praha 1917, S. 260f. 1699 initiierte Brentner einen Antrag der Bürger zur Erweiterung ihrer Privilegien, dieser wurde jedoch von der Obrigkeit abgewiesen, was zu Protesten und Äußerungen passiven Widerstands führte. Schließlich wendeten sich die Bürger 1705 in dieser Sache an Kaiser Leopold I. Diese Beschwerde wurde 1716 als unbegründet abgelehnt und Johann Georg Brentner sollte bestraft werden, er war jedoch bereits 1713 im Alter von 58 Jahren gestorben. Vgl. Staatliches Kreisarchiv Cheb, Bestand Premonstráti Teplá, Kart. 100, Inv. Nr. 659, hier handschriftliche Geschichte von Dobřany, f. 227f.

¹¹ Im Matrikeleintrag über seine Eheschließung am 13.2.1684 wurde er als „Spectabilis ac Doctissimus Dominus“ bezeichnet, Staatliches Gebietsarchiv Pilsen, Matrikel Dobřany 03, f. 151v.

¹² Staatliches Kreisarchiv Cheb, Bestand Premonstráti Teplá, Inv. Nr. 688, Kart. 122: Verzeichnis der Studenten 1693–1743.

¹³ Sehnal, Jiří: Was haben tschechische Komponisten in den Jesuitenschulen erlernt, in: Kačic, Ladislav/Zavarský, Svorad (Hg.): *Aurora Musas nutrit. Die Jesuiten und die Kultur Mitteleuropas im 16.–18. Jahrhundert*, Bratislava, 2008, S. 183–192.

Verzeichnissen nachweislich nicht.¹⁴ Eine Erwähnung in den Memorabilien des Chotěšover Klosters belegt, dass 1706 ein Vater für seinen Sohn um den Posten des Organisten in der Pfarrkirche in Dobřany anfragte, der nach einem gewissen, damals bereits über 70 Jahre alten Paul Albrecht frei geworden war.¹⁵ Dieser Sohn war zweifelsohne unser Komponist, der damals 18 Jahre alt war, wir wissen allerdings nicht, wie lang er diese Stelle bekleidete. Die weiteren Spuren Brentners führen nach Prag.

In den Jahren 1716–1720 sind in Prag mindestens vier Sammlungen von Kompositionen Brentners im Druck erschienen.

Titel	Opus	Jahr	Widmungsempfänger
<i>Harmonica duodecatomeria ecclesiastica seu Ariae duodecim</i>	1	1716	Matthias Gildea Ritter von Altbach
<i>Offertoria solenniora sex</i>	2	1717	Raymund II. Willfert von Adlersfeld, O. Praem
<i>Hymnodia Divina Duodecim illustrata Ariis</i>	3	1718/19	Karl Maximilian Graf Steinbach von Kranichstein
<i>Horae pomeridianae seu Concertus camerales sex</i>	4	1720	Ohne
<i>Laudes matutinae</i>	?	?	nicht erhalten, von Dlabacž erwähnt ¹⁶

Tabelle 1: Die gedruckten Sammlungen J. J. I. Brentners. Alle wurden in Prag von Georg Labaun [Jan Ondřej Laboun] herausgegeben.

Die bloße Herausgabe beweist natürlich nicht einen längeren Aufenthalt des Komponisten in Prag – früher erschienen dort beispielsweise auch die Werke des in Neuhaus beheimateten Adam Michna. Allerdings ist im Titeltext der vierten Sammlung, die sich der Instrumentalmusik widmet, ausdrücklich erwähnt, dass der Autor auf der Prager Kleinseite lebt: Die Sammlung wurde herausgegeben – oder war wohl zu erwerben – „Micro Pragae apud autorem“. Auf die Prager Kleinseite verweisen dann auch weitere vereinzelte Quellen. Im Dezember 1717 erwarb in Prag der „Director musicae“ des Grafen Johann Franz Joseph Thun, Sebastian Erhardt, eine Reihe von Instrumentalkompositionen, darunter neben Werken von Gottfried Heinrich Stölzel oder Sylvius Leopold Weiss auch „9 Prentnerische concerten und parthien“ und „6 Prentnerische Hautbois concerten“.¹⁷ Es sei an dieser Stelle angemerkt, dass sich das Palais der Adelsfamilie Thun auf der Kleinseite befand und Sebastian Erhardt selbst Kleinseitner Bürger war. Die betreffenden Kompositionen sind – wie kaum anders zu erwarten – nicht erhalten geblieben, falls nicht einige von ihnen mit einer der zehn erhaltenen Brentnerschen Instrumentalkompositionen identisch waren (s. u.).

Ein weiterer indirekter Beleg für Brentners Kleinseitner Aufenthalt sind seine in Prag erhaltenen Trauer-Motetten zu einem deutschen Text.¹⁸ Aus den auf den Kopfzeilen der Titelblätter von drei mutmaßlichen Autografen vermerkten römischen Ziffern kann gefolgert werden, dass es sich um das Torso einer Sammlung handelt, die ursprünglich mindestens 16 Kompositionen beinhaltete. Ihre etwas unklare

¹⁴ Nationalarchiv Prag, Bestand Jesuitica, Rkp. 16: Die Matrikel des Gymnasiums in Březnice 1654–1771. Staatliches Kreisarchiv Chomutov (Komotau) mit Sitz in Kadan (Kaaden), Bestand Jesuitské gymnásium Chomutov: *Matricula gymnasii academici collegij Societatis Jesu Comotovij*.

¹⁵ Nationalbibliothek der Tschechischen Republik, D 6: [Meixner, Thaddäus: *Memorabilia monasterii Chotieschoviensis*], f. 548. „Civis et Organista“ Paul Albrecht starb im Alter von 89 Jahren am 1.10.1714. Staatliches Gebietsarchiv Pilsen, Matrikel Dobřany 04, f. 105v.

¹⁶ Dlabacž, Gottfried Johann: *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, Prag 1815, Bd. 1, Sp. 213.

¹⁷ Staatliches Gebietsarchiv Leitmeritz, Zweigstelle Tetschen-Bodenbach, Bestand Ústřední správa thun-hohensteinských statků Klášterec nad Ohří [Zentralverwaltung der Thun-Hohensteinschen Herrschaften Klösterle an der Eger], Kart. 431, Inv. Nr. 1156, dort N. 7. Ein wertvolles Rechnungsdokument entdeckte Tomislav Volek, der auch Passagen daraus zitierte, in: Ders.: *Die Bedeutung Prags* (wie Anm. 5), S. 23, und Ders.: *České zámecké kapely 18. století a evropský hudební kontext* [Böhmische Schlosskapellen des 18. Jahrhunderts und der europäische Musik-Kontext], in: *Hudební věda* 34, 1997, S. 404–410.

¹⁸ CZ-Pnm, Sign. XV D 359–362. Siehe auch: Veidl, Theodor (Hg.): *Prager deutsche Meister: der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts: Chorwerke*, Reichenberg 1943 (= *Das Erbe deutscher Musik* II/4), und die CD-Aufnahme Jan Josef Ignác Brentner [Auswahl von Motetti pro defunctis, Offertoria solenniora op. 2 und Harmonica duodecatomeria ecclesiastica op. 1], Ensemble Inégal, Adam Viktora, Praha 2003, Nibiru 0144-2211.

Geschichte – die Manuskripte gelangten aus dem Nachlass des Organisten der Kleinseitner St.-Nikolaus-Kirche Karel Bautzký in die Hände von Emilián Trola – deutet dann darauf hin, dass sie eben aus der Kleinseitner Jesuitenkirche stammen und ursprünglich für eine der dortigen geistigen Bruderschaften bestimmt waren (regelmäßige Andachten für verstorbene Mitglieder gehörten zu den Hauptaufgaben dieser religiösen Korporationen).¹⁹ Diese Spuren vervollständigt dann der Torso einer zeitgenössischen Abschrift einer in der Musiksammlung des Piaristenklosters in Podolínec erhalten gebliebenen Brentner-Arie, auf deren Titelblatt der Komponist bezeichnet wird als „Boemo Pragensi compositor et apud RR. PP. Crucigeros ad pedem pontis cappellae magistro virtuosissimo ibidem“.²⁰

Obwohl es sich bei den angeführten Belegen lediglich um kleine Splitter handelt, fordern sie gleich zu mehreren Kommentaren heraus. Zum einen ist es notwendig festzustellen, dass für die in Frage stehende Zeit keinerlei Adresslisten oder sonstige Aufstellungen der Prager Bevölkerung zur Verfügung stehen und als diesbezügliche Hauptinformationsquellen Pfarrmatrikeln und Stadtbücher, beziehungsweise Bücher der Stadtverwaltung dienen. Falls es sich jedoch – und in dieser Beziehung ist Brentners Fall für einen jungen Musiker ganz typisch – um einen ledigen jungen Mann handelt, der kein Bürger ist, also kein Haus besitzt, dann träte er in den angeführten Quellen lediglich dann in Erscheinung, wenn er Zeuge einer Heirat oder Taufe gewesen

wäre; Zeugen und Paten werden zudem nicht in den Registern aufgeführt, und die Kirchenbuch-Angaben beinhalten in diesem Fall in der Regel lediglich den Namen und verfügen deshalb über keinen allzu hohen Informationswert. Umso wertvoller sind dann solche seltenen Quellen wie das Verzeichnis der Hospitalisierten im Krankenhaus der barmherzigen Brüder, in dem mit dem nötigen Quäntchen Glück Angaben zu Johann Zach gefunden werden konnten.²¹ Obwohl Teile von Archiven erhalten geblieben sind, die sowohl die Aktivitäten der Kleinseitner Jesuiten als auch der Kreuzherren mit dem Roten Stern dokumentieren, konnte Brentners Name darin bisher nicht ausfindig gemacht werden.²² Im Falle der Jesuiten-Kirche St.-Nikolaus stehen wertvolle Instruktionen Kirchenmusik betreffend zur Verfügung²³, diese beinhalten jedoch keine konkreten Namen von Musikern, was leider sowohl für Archivalien der Jesuiten als auch der Kreuzherren typisch ist. Deshalb konnte auch die Annahme, Brentner sei Kapellmeister bei den Kreuzherren gewesen, nicht bestätigt werden.²⁴

Es ist auf jeden Fall bemerkenswert, dass in der angeführten schriftlichen Erwähnung der Komponist an erster Stelle nicht als „magister cappellae“, sondern als „compositor“ charakterisiert wird. Und dieser ausdrücklichen Bezeichnung begegnen wir auch später: Im Mitgliederverzeichnis der Dobřaner Literaten aus dem Jahre 1726 wird Brentner – war er damals bereits in seine Geburtsstadt zurückgekehrt? – als „componista“ geführt, und ähnlich wird er auch im Sterbe-

¹⁹ Mehr zu diesen Quellen und ihrer Provenienz vgl. Kapsa: Die Musik in der St. Nikolauskirche (wie Anm. 2), S. 200–203.

²⁰ Štátní archiv v Bratislave – pobočka Modra [Staatsarchiv Bratislava, Zweigstelle Modra], Musiksammlung (SK-J), Sign. H-733: Brentner, Johann Joseph Ignaz: Veni Jesu panis vitae. Mehr zu den Brentner-Kompositionen in der betreffenden Sammlung vgl. Kapsa, Václav: Bassani – Brentner – Villicus. Hudební repertoár dvou rukopisných sborníků z piaristického kláštiera v Podolíneci [Bassani – Brentner – Villicus. Das Musikrepertoire zweier handschriftlicher Sammlungen aus dem Piaristenkloster in Podolínece], in: Musicologica slovacca 3/29, 2012, S. 195–215.

²¹ Slavický: Bohemicalia Zachiana I (wie Anm. 8), S. 226f.

²² Es handelt sich vor allem um Quellen, die sich in den Beständen Jesuitica (JS) und Křivožnící s červenou hvězdou – generalát a konvent [Kreuzherren mit dem Roten Stern – Generalat und Konvent] im Nationalarchiv in Prag befinden.

²³ Nettle, Paul: Akten zur Geschichte und Organisation der Prager Kirchenmusik im 18. Jahrhundert, in: Mitteilungen des Vereines für Geschichte der Deutschen in Böhmen 67, 1929, S. 114–125.

²⁴ Für diese Mitteilung danke ich Karel Veverka, der im Rahmen seines Dissertationsprojektes die Archivquellen zur Musik bei den Prager Kreuzherren sichtet und verarbeitet. Brentners Name erwähnt Otakar Kamper in seinen Arbeiten nicht. Vgl. v. a. Ders.: Kniha památní na sedmisetleté založení českých křivožnící s č. hv. (1233–1933) [Gedenkbuch zum 700. Jubiläum der Gründung der böhmischen Kreuzherren mit dem Roten Stern (1233–1933)], Praha 1933, und Pučalík, Marek: Umělecký mecenát křivožnícího velmistra Františka Matouše Böhmba 1722–1750 [Das künstlerische Mäzenatentum des Kreuzherren-Großmeisters František Matouš Böhmb 1722–1750], Diss. Universita Karlova, Praha 2013.

²⁵ Staatliches Kreisarchiv Plzeň-jih, Bestand Farní úřad Dobřany [Pfarrgemeinde Dobřany], Paket 7, Kniha konfraternit 1725–1789 [Buch Konfraternitas], und Staatliches Gebietsarchiv Pilsen, Matrikel Dobřany 04, 28.6.1742, f. 186v: „Mortuus est D. Joannes Josephus Brentner Juvenis et praeclarus Componista, non est provisus, quia in fluvio submersus est. Sepultus ad S. Nicolaum 30 Junij.“

vermerk des Kirchenbuches von Dobřany bezeichnet.²⁵ Wenn wir davon ausgehen, dass Brentner tatsächlich die Absicht gehabt hat, sich in Prag als Komponist zu etablieren (ohne feste Anstellung?), dann sind die hier skizzierten Spuren eine gute Illustration dessen, welche Möglichkeiten ihm damals offenstanden: Potenzielle Abnehmer seiner Werke konnten vor allem kirchliche – typischerweise klösterliche – Chöre sein, des Weiteren religiöse Bruderschaften und gleichfalls die örtlichen Adelskapellen, deren Blütezeit um das Jahr 1720 einen Höhepunkt erlebte.

In dieses Bild passen zudem die Bemühungen, die Werke im Druck herauszugeben. Die Widmungsempfänger der ersten drei Sammlungen stellen eine merkwürdige Gesellschaft dar: Eine klare Motivation des Komponisten ist lediglich im Falle der zweiten Sammlung ersichtlich, die Brentner dem musikliebenden Tepler Abt Raymund Wilfert widmete und sich somit zu Johann Caspar Ferdinand Fischer gesellte, der demselben Abt seine Sammlung *Ariadne musica* dedizierte.²⁶ Die Widmungsempfänger der ersten und dritten Sammlung sind hingegen gänzlich unbekannte Adelige: Matthias Gildea Ritter von Altbach, der in Prag gemeinsam mit seinem Bruder eine der ersten Manufakturen betrieb, sowie der nicht näher bekannte Karl Maximilian Graf Steinbach von Kranichstein. Die vierte Sammlung – so sie denn in Gänze erhalten geblieben ist – beinhaltet keinen Namen eines Widmungsempfängers und ist offenbar nur im Eigenverlag erschienen, was auch auf eine gewisse „unternehmerische Ausrichtung“ hindeutet. Diese scheint sich offenbar auch angesichts des Inhalts der Sammlungen zu manifestieren, womit wir bei der Musik Brentners und dem zweiten Teil dieses Beitrags angelangt sind.

Bis heute sind rund 100 Kompositionen von Brentner erhalten geblieben, 36 davon sind im Druck erschienen; mit großer Wahrscheinlichkeit kann davon ausgegangen werden, dass es sich hierbei um eine recht repräsentative Auswahl seines Werkes handelt.

Unter den zehn erhalten gebliebenen Instrumentalkompositionen überwiegen vierstimmige, drei- oder viersätzig Kompositionen an der Grenze zwischen Sonate und Konzert, die oft auch Tanz-Sätze umfassen; dazu gehört auch die instrumentale *Pastorella*, während nur die Partita F-Dur völlig der Gattung Suite völlig zugeordnet werden kann.²⁷ Die vierte Sammlung ist mit dem Untertitel *Concertus cammerales* erschienen, und zwei weitere, lediglich als Manuskript erhalten gebliebene Werke tragen ebenfalls den Titel *Concerto da cammera* (!). Diese Bezeichnung könnte selbstverständlich auf eine Reihe von italienischen Vorbildern vom Ende des 17. Jahrhunderts zurückgehen, der Titel der Sammlung *Horae pomeridanae* könnte wiederum von einer Sammlung des österreichischen Komponisten Johann Jakob Stupan von Ehrenstein (1664–1739) inspiriert worden sein, die 1710 in Ulm unter dem Titel *Horae pomeridiana harmonicae* erschienen, aber leider nicht erhalten geblieben ist.²⁸ Die gattungsspezifische Undifferenziertheit dieser Brentner-Kompositionen verfügt über eine Reihe von Parallelen mit der Instrumentalproduktion des zweiten Jahrzehnts des 18. Jahrhunderts, als bekannte Beispiele können die *Capriccios* von Jan Dismas Zelenka, die *Concerti da Camera* Op. 1 von Francesco Venturini und natürlich auch die *Brandenburgischen Konzerte* von Johann Sebastian Bach genannt werden. Im Unterschied zu diesen sind Brentners „concerti da cammera“ durch

²⁶ Walter, Rudolf: Johann Caspar Ferdinand Fischer, Hofkapellmeister der Markgrafen von Baden (= Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart 18), Frankfurt am Main 1990, S. 247.

²⁷ 6 Kompositionen für Oboe oder Traversflöte oder Violine, Violine, Viola und Violoncello erschienen in der Sammlung *Horae pomeridiana*, mehr dazu Sehnal, Jiří: Die erste in Prag gedruckte Kammermusik, in: Österreichische Musik, Musik in Österreich. Theophil Antonicek zum 60. Geburtstag, Tutzing 1998, S. 165–169, und Kapsa, Václav: Horae pomeridiana Jana Josefa Ignáce Brentnera [Joseph Ignaz Brentners Horae pomeridiana], in: Hudební věda 38, 2001, S. 245–262. Zwei *Concerti da cammera* für Oboe, Violino, Viola und Violoncello (d-Moll) und Oboe oder Flöte, Violine und Violoncello (F-Dur) sind in der Biblioteca Apostolica Vaticana in einem Sammelband mit der Signatur Vat. Mus. 389 erhalten. Die *Pastorella* für zwei Violinen, Viola und Basso continuo ist in A-Wgm in einer Partiturnabschrift aus dem Jahre 1730 erhalten, mehr dazu Biba, Otto: On the History of Sacred Music and Musicians in Moravia, in: Musicologica olomucensia 14, 2011, Nr. 2, S. 31–38. Die Angaben und die digitale Kopie der Partita F-Dur sind via RISM online zugänglich: <http://opac.rism.info/search?id=212001358> (Zugriff: 30.6.2014).

²⁸ Pass, Walter: Stupan von Ehrenstein, Johann Jacob, in: Grove Music Online. Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27029> (Zugriff: 30.5.2014).

einen tatsächlichen kammermusikalischen Charakter gekennzeichnet: Eines davon ist de facto eine Trio-Sonate, ansonsten handelt es sich um Quartette, deren unbezifferte Unterstimme ausdrücklich für Violoncello bestimmt ist.

Die vorausgesetzte Abwesenheit eines Akkordinstruments belegt auch die Viola-Stimme, die üblicherweise die Harmonien der anderen Stimmen konsequent vervollständigt.

Mindestens zwei Sätze weisen eine konkrete Inspiration durch Kompositionen von Antonio Vivaldi auf, der im Übrigen in jener Zeit der zweifelsohne eifrigste Verfechter von Konzerten „senza ripieno“ war.²⁹ Brentner kannte Vivaldis Werke offenbar nur vom Hören, seine Inspiration wird nämlich lediglich durch das verwendete Musikmaterial und nicht durch die Formen-Konzeption der Sätze reflektiert. Es handelt sich um eine Paraphrase des Beginns vom dritten Satz vom Violinkonzert a-Moll op. 3/6 (RV 356) im zweiten Satz von Brentners op. 4/1³⁰ oder um eine freie Paraphrase mehrmals von Vivaldi verwendeten Themas (ursprünglich in der Arie ‚Ti sento, sì, ti sento‘ aus *La costanza trionfante degl'amori e de gl'odii* RV 706, l. 14, dann u. a. im ersten Satz des Blockflötenkonzerts F-Dur RV 442³¹) im Concerto da camera d-Moll (siehe Notenbeispiel 1). Beide Sätze aber verfügen nicht über die für Vivaldi so typische Ritornellanlage. Dadurch unterscheiden sie sich deutlich von den Solo-Konzerten, die etwas später von den Prager Komponisten Anton Reichenauer oder Christian Postel komponiert wurden und die mit Vivaldis Konzerten dank ihrer Tätigkeit in der Kapelle des Grafen Morzin bestens vertraut waren und diesem Vorbild sehr treu folgten. Jedenfalls deuten die Brentner'schen Instrumentalkompositionen auf eine gewisse Lust des Komponisten hin, zu experimentieren und eigene Wege zu suchen, das alles natürlich im Rahmen seiner eingeschränkten Möglichkeiten.

Obwohl mit Sicherheit zahlreiche Instrumentalkompositionen verloren gegangen sind, kann ebenso mit Sicherheit gesagt werden, dass Brentner primär Kirchenmusik komponierte. Die Kirchenmusik dominiert nicht nur die erhalten gebliebenen Werke – auch seine gelungensten Kompositionen gehören diesem Genre an – und diese Präferenz reflektiert sicherlich die Prager Situation und die damalige Nachfrage nach neuen Kompositionen: Es ist sicherlich kein Zufall, dass das erste gedruckte Werk Brentners eine Sammlung von Kirchenarien ist, anstatt der ansonsten üblicheren Trio-Sonaten. Es ist hingegen nicht bekannt, ob er jemals ein Oratorium oder irgendeine weltliche Vokalmusik komponiert hat. Zahlenmäßig überwiegen Kompositionen zum Proprium Missae, vor allem Solo-Arien und Chor-Offertorien, beziehungsweise Motetten, denen auch gleich drei Sammlungen gewidmet sind. In lediglich handschriftlicher Form erhalten geblieben sind drei Messen und ein Requiem solemne, ein kompletter Satz Vesper-Psalmen (de Beata und de Confessore), mehrere Lauretansche Litaneien und schließlich eine schon erwähnte Gruppe von Trauer-Motetten zu deutschen Texten.

Gleich zwei seiner gedruckten Sammlungen widmete Brentner Kirchenarien: Die *Harmonica duodecatomeria ecclesiastica* op. 1 erschien 1716 und zwei oder drei Jahre später (das Publikationsdatum ist unsicher, da sich die Jahresangabe auf dem nur als Abschrift erhalten gebliebenen Titelblatt vom Datum auf einer der gedruckten Stimmen unterscheidet) folgte die *Hymnodia divina* als drittes Opus des Komponisten.³² Die Solo-Motette war in Mitteleuropa damals keine Neuheit, seit der Jahrhundertwende erfreuten sich die Sammlungen Giovanni Battista Bassanis oder das dritte Opus Francesco Antonio Bonportis (Sala 1701) großer Beliebtheit, und schon kurz darauf entstanden ähnliche Kompositionen aus der Feder hiesiger Autoren. Eine der

²⁹ Fertonani, Cesare: La musica strumentale di Antonio Vivaldi (= Studi di musica veneta. Quaderni Vivaldiani 9), Firenze 1998, S. 223f.

³⁰ Notenbeispiel publiziert in Kapsa, Václav: Missing music. The Baroque Concerto in Bohemia, in: Czech music 2009, Nr. 3, S. 30–41.

³¹ Mehr dazu siehe Sardelli, Federico Maria: Vivaldi's music for flute and recorder, Aldershot 2007, S. 163ff, und Ryom, Peter: Antonio Vivaldi. Thematisch-systematisches Verzeichnis seiner Werke (RV), Wiesbaden 2007, hier die Bemerkungen zu RV 566, S. 248.

³² Zur Identifizierung beider Sammlungen vgl. Kapsa, Václav: Harmonica duodecatomeria ecclesiastica a Hymnodia divina. Dvě sbírky árií Jana Josefa Ignáce Brentnera [Harmonica duodecatomeria ecclesiastica und Hymnodia divina. Zwei Arien-Sammlungen von Johann Josef Ignaz Brentner], in: Acta musicologica.cz 2006, Nr. 2, <http://acta.musicologica.cz/> (Zugriff: 30.5.2014).

Allegro. Staccato

The image displays a musical score for the first movement of a chamber concerto by J. J. I. Brentner. The tempo is marked 'Allegro. Staccato'. The score is arranged in four systems, each with four staves. The instruments are Oboe, Violino (Violin), Viola, and Violoncello (Cello). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is common time (C). The first system (measures 1-3) shows the Oboe with a melodic line, while the strings play a rhythmic accompaniment. The second system (measures 4-7) continues the Oboe's melody and the string accompaniment. The third system (measures 8-11) features a more active Oboe part with sixteenth-note patterns, and the strings provide a steady accompaniment. The fourth system (measures 12-15) shows the Oboe playing a descending melodic line, with the strings continuing their accompaniment.

Notenbeispiel 1: J. J. I. Brentner, *Concerto da camera* d-Moll, 1. Satz.

ersten solcher Sammlungen von Solo-Motetten in Böhmen schuf spätestens 1707 der Prämonstratenser Josef Leopold Václav Dukát unter dem Titel *Cithara nova*³³, es blieb jedoch wahrscheinlich bei einer handschriftlichen Fassung, und keine Publikation ist nachweisbar. Zu den ersten tatsächlich herausgegebenen Sammlungen dieser Art gehörten also eben jene Brentners, der kurz darauf eine ganze Reihe ähnlicher Titel folgten einschließlich Planickýs *Opella ecclesiastica*, denen später am meisten Beachtung geschenkt wird.³⁴

Während Dukáts Solo-Motetten in der Regel mehrere Teile umfassen, typischerweise eine Arie, ein Rezitativ und danach eine weitere Arie oder ein Alleluja, und damit stilistisch auf Bassani verweisen, komponiert Brentner lediglich Arien, die nur in Ausnahmefällen um eine Eingangssonate erweitert werden, die mit der folgenden Arie nur in einem einzigen Fall mit einem kurzen Rezitativ verbunden wird. Dafür handelt es sich in den meisten Fällen um relativ umfangreiche und voll entwickelte Da-capo-Arien, nur ausnahmsweise um „Kirchenarien“. Brentners Arien zeichnen sich durch energische Ritornelle und eine einfallsreiche Melodik aus, jedes Mal kommt darin noch eine Devise vor sowie in angemessener Anzahl auch Koloraturpassagen sowie weitere virtuose Elemente. Neu im Vergleich zu Bassani, Bonporti oder Dukát ist die Mannigfaltigkeit der instrumentalen Besetzung, die von den obligatorischen Violinen oder Oboen über zwei Violinen, zwei Violinen mit Viola bis zu Oboe mit Violinen und Fagott, Oboe mit zwei Violinen oder sogar – im Falle einer handschriftlich erhalten gebliebenen Arie – konzertante Violine, zwei Violinen und Viola oszilliert. Einige Arien der zweiten Sammlung sind auch für „violino multiplicato“, Unisono-Violinen, bestimmt. Während in der ersten Samm-

lung Sopran-Arien neben lediglich zwei Alt-Arien deutlich überwiegen, beinhaltet die dritte Sammlung auch Arien für männliche Stimmen.

Es stellt sich die Frage, ob die Fokussierung beider Sammlungen auf Arien auf den Autor oder den Herausgeber zurückgeht. Die Kosten der Druckausgabe trug höchstwahrscheinlich der Komponist, an denen sich – wenn er Glück hatte und alles nach Plan lief – der Widmungsempfänger beteiligte. Es wird damals wohl der Komponist gewesen sein, der in Bezug auf diese Frage das letzte Wort hatte. Falls er eine Druckausgabe seiner Werke anstrebte, dann war gerade eine Arien-Sammlung ein relativ geeigneter Weg, dieses Ziel zu einem vernünftigen Preis zu erreichen (beispielsweise im Vergleich zum umfangreichen Druck der Vesper-Psalmen von Gunther Jacob, der vom gleichen Verleger zwei Jahre früher herausgegeben wurde).³⁵ Aus dem Inhalt der Sammlung können wir zweifelsohne die (vorausgesetzte) Erwartungshaltung der Rezipienten erahnen. Das würde im Übrigen auch für den Fall gelten, dass in Bezug auf die Gestalt der Sammlung der Prager Drucker Georg Labaun mitgeredet hätte; der potentiellen Erwartungshaltung des örtlichen Publikums wäre er zweifelsohne entgegengekommen. Prager Quellen machen keine Aussage über den Erfolg der beiden Sammlungen, einen vielsagenden Beleg stellt jedoch das Musikinventar des Benediktinerklosters in Rajhrad (Groß Raigern) von 1725 dar – Brentner ist darin gerade dank seiner Arien der am zweithäufigsten vertretene Autor.³⁶ Während lediglich zwei gedruckte Exemplare der ersten und ein gedrucktes Exemplar der zweiten Sammlung erhalten geblieben sind, in beiden Fällen zudem unvollständig, zeugt die Menge der vor allem in klösterlichen Sammlungen erhalten gebliebenen Abschriften von der beträchtlichen Verbrei-

³³ Siehe RISM Online: <https://opac.rism.info/search?id=551000951> (Zugriff: 30.5.2014).

³⁴ Schoenbaum, Camillo: Beiträge zur solistischen katholischen Instrumentalmusik des Hochbarocks mit besonderer Berücksichtigung J. A. Planickýs (1691?–1732), Diss., Wien 1951; Ders.: Die „Opella ecclesiastica“ des Joseph Anton Planický (1691?–1732). Eine Studie zur Geschichte der katholischen Solomotette im Mittel- und Hochbarock, in: Acta musicologica 25, 1953, S. 39–79.

³⁵ Jacob, Wenzel Gunther: Anathema gratiarum actionis perpetuae, Prag 1714, RISM A/I: J 200.

³⁶ Straková, Theodora: Rajhradský hudební inventář z roku 1725 (Příspěvek k poznání hudební kultury na Moravě v 1. pol. 18. století) [Das Musikinventar von Raigern aus dem Jahre 1725 (Ein Beitrag zur Erforschung der Musikkultur in Mähren im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts)], in: Časopis moravského muzea, Vědy společenské 58, 1973, S. 217–246.

tung und unmittelbaren Popularität der Brentner'schen Arien.³⁷

Obwohl uns die erhalten gebliebenen Quellen und Bestand-nachweise ermöglichen, in Bezug auf die Brentner'schen Arien von einer gewissen stilistischen Frische und einer daraus resultierenden Popularität der beiden Sammlungen auszugehen, belegen sie mit Sicherheit gleichzeitig, dass diese Popularität nicht lange anhielt. Brentners Arien waren nicht in der Lage, mit den tatsächlich italienischen Motetten und vor allem Opernarien zu konkurrieren, die sehr bald auf massive Art und Weise mit geistlichen Texten versehen und vor allem als Offertorien verwendet wurden. Die Verschiebung von der spätbarocken Musiksprache der Brentner-Arien zum sich Geltung verschaffenden neuen Stil wird auf prägnante Art und Weise durch eine der Arien aus der ersten Sammlung des Komponisten demonstriert, die in einer anonymen Motette aus der Fürstlich Fürstenbergischen Hofbibliothek in Donaueschingen verwendet wurde.³⁸ Der Urheber dieses Arrangements ist nicht bekannt, und es lässt sich noch nicht einmal gänzlich ausschließen, dass sowohl Brentner als auch der anonyme Autor unabhängig voneinander eine Melodie oder Komposition verwendeten, die bisher jedoch nicht identifiziert werden konnte. In jedem Fall zeigt der Vergleich beider Kompositionen stilistische Veränderungen, die vor allem in einer unterschiedlichen Gewichtung der einzelnen Stimmen der Komposition und in der Beruhigung ihres harmonischen Rhythmus beruhten (siehe Notenbeispiele 2a, b). Es ist kein Wunder, dass die letzten Abschriften von Brentner-Arien noch aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts stammen.

Anders gestaltete sich dies im Falle von Brentners Offertorien, die 1717 in seiner zweiten Sammlung im Druck erschienen sowie im Falle seiner Vesperpsalmen, die lediglich als Manuskripte erhalten geblieben sind. Was die Komposi-

tionsperspektive angeht, gehört die Sammlung *Offertoria solenniora* zu Brentners ambitioniertesten Projekten. Die sechs Offertorien für Soli, Chor und Kirchentrio sind bunt gestaltet und nutzen unterschiedliche Stile aus – von der Chorfüge im *stile antico* über moderne konzertante Chöre bis zu Offertorien im rustikalen Stil, welche die quasi „barbarischen“ Unisoni und sequentischen Vorgehensweisen nutzen. Formal betrachtet handelt es sich um einsätzig-e Da-capo-Chöre oder mehrsätzig-e Motetten im typischen gemischten Stil, der *stile antico*, Kirchenarien und konzertanten Chor vereint. Es scheint so, dass es dem melodisch innovativen Brentner hier bereits gelungen ist, einen gewissen universalen Kirchenmusikstil zu erfassen, der bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts auf Akzeptanz stieß. Darüber hinaus war es möglich, die Komposition den unterschiedlichsten Besetzungen anzupassen, sie waren zudem nicht übermäßig anspruchsvoll, verfügten aber gleichzeitig über ein gewisses Potential.³⁹

Es ist kein Zufall, dass die zwei stilistisch profiliertesten Kompositionen der Sammlung eine besonders lange Lebensdauer im ersten und weite Verbreitung im zweiten Falle hatten. So wurde das im *stile antico* konzipierte *Laudate Dominum* im Wiener Schottenstift und in der Hofmusikkapelle in großer Besetzung und mit Blechbläsern *colla parte* noch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zuerst wahrscheinlich unter Joseph Leopold Eybler (die Aufführungen in der Hofmusikkapelle sind für die Jahre 1820, 1823–1830, 1832, 1836, 1837 und 1854 belegt) regelmäßig gespielt. Den Musikern war die Herkunft des damals zweifelsohne völlig unbekanntem Komponisten recht unklar wie diverse Anmerkungen wie „Organist zu Salzburg (mit Mozart)“ oder „war Domorganist in Salzburg“ verraten, die man beim Namen des Komponisten („Brentner“) auf einigen Stimmen des Aufführungsmaterials

³⁷ Die *Harmonica duodecatomeria ecclesiastica* op. 1 (RISM A/I: B 4339) ist in PL-Wu, Sign. St. dr. mus. 960 und CZ-Bm, Sign. A 24.298 erhalten geblieben, der Druck von *Hymnodia divina* op. 3 (RISM A/I deest) ist in einem einzigen anonymen Exemplar ohne Titelseite in der Südböhmischen wissenschaftlichen Bibliothek in der dort aufbewahrten Musiksammlung des Minoritenklosters Český Krumlov erhalten geblieben, die nur mit einer Hilfe der vollständigen zeitnahen Abschrift in Gnesen (PL-GNd, Sign. V/108) identifiziert werden konnte. Mehr dazu Kapsa: *Harmonica duodecatomeria* (wie Anm. 32) und Kapsa: Bassani – Brentner – Villicus (wie Anm. 20), S. 200f.

³⁸ Weitere Angaben siehe RISM Online, <http://opac.rism.info/search?id=450013881> (Zugriff: 30.5.2014).

³⁹ Die Tonaufnahme der ganzen Sammlung ist erhältlich, siehe Anm. 18.

(Andante)
Soprano + Vl. 1

Cor me-um ti-bi de - do, Je - su dul - cis - si - me, en

pp

Vla

Bc.

15 *senza Vl. 1*

cor pro cor-de red - do, Je - su sua - vis - si - me. Quid

17 *senza Vla*

red-dam cha-ri-ta - ti, Je - su dul-cis - si - me, sua-vis - si - me.

6 7 — 6 6 6 6 # 6 6 #

Notenbeispiel 2a: J. J. I. Brentner, Aria *Cor meum Tibi dedo*, Nr. 5 aus der Sammlung *Harmonica duodecatomeria ecclesiastica* op. 1, Prag 1716, der Anfang des ersten Solos.

(Andante)
Violino 1, 2
p

Tenore

Cor me - um Ti - bi de - do, Je - su dul - cis - si - me. En

Organo
p

¹²

cor pro cor - de re - do, Je - su sua - vis - si - me. Quid

¹⁴

red - dam cha - ri - ta - ti, quid red - dam pi - e - ta - ti,

$\frac{6}{3}$ $\frac{6}{3}$ $\frac{6}{3}$

Notenbeispiel 2b: Anonymus, *Offertorium Solemne*, Badische Landesbibliothek Karlsruhe, Don Mus. Ms. 1466, der Anfang des ersten Solos.

der Hofkapelle lesen kann.⁴⁰ Zu den verbreitetsten Kompositionen der Sammlung gehört jenes „rustikale“ Offertorium *Gloria et honore*. Der Beginn zeichnet sich durch eine Kombination eines Chor-Unisonos mit einem Orchestralunisono mit Figuration zuerst auf einer harmonischen Verzögerung aus, die stellt einen einfachen, vordergründigen Effekt dar, der nach wiederholtem Hören sogar fast primitiv wirken kann, aber gerade in dieser Gradlinigkeit und einer gewissen „Erdigkeit“ besteht der Zauber dieser Komposition.⁴¹ Sie überlebte nicht nur in diversen europäischen Sammlungen, sondern kam zusammen mit dem anderen Offertorium aus der Sammlung op. 2 auch im Rahmen der jesuitischen Missionen in Südamerika zur Geltung und war dort beliebter Bestandteil von Aufnahmen des „exotischen“ südamerikanischen Barock.⁴² Praktikabilität und Universalität waren wohl auch die Gründe für die Beliebtheit von Brentners Vespers, die – oft anonym oder unter dem Namen anderer Autoren – noch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gespielt wurden.⁴³ Der Psalm *Dixit Dominus* aus diesen Vespers ist beispielsweise ohne den Namen des Komponisten in der Sammlung der St.-Margareta-Kirche des Benediktinerklosters in Prag-Břevnov erhalten geblieben und wird dort vom Musikinventar aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts erfasst, welches bis auf wenige Ausnahmen keine Musik von Brentners Zeitgenossen beinhaltet.⁴⁴ Zu dem Zeitpunkt war unser Kompo-

nist allerdings schon längst vergessen, in die Enzyklopädien schaffte er es später alleine deshalb, weil seine Werke einst im Druck erschienen.

Für die Zeit nach 1720 finden sich von Brentner in Prag keine Spuren. Er hat wohl gerade zu dieser Zeit eine Reise in österreichische Klöster unternommen, darauf deuten jedenfalls die dort unikal erhalten gebliebenen Kompositionen hin. Aus dem Jahr 1724 stammt beispielsweise eine Abschrift seiner *Missa Sanctae Scholasticae* in Kremsmünster; diese wurde jedoch von einem dortigen Kopisten besorgt, ein Aufenthalt Brentners ist nicht direkt belegt. Die Messe war in Kremsmünster relativ beliebt und wurde oft gespielt.⁴⁵ Eine große Gruppe von Brentner-Kompositionen einschließlich einiger Autografe ist im Benediktinerkloster in Göttweig erhalten geblieben.⁴⁶ Auch in diesem Fall ist es allerdings nicht klar, ob Brentner dort persönlich anwesend war oder ob es sich um das Ergebnis der Sammlertätigkeit des dortigen Regens Chori P. Maurus Brunnmayr handelt, der Brentner persönlich aus Prag kennen konnte, wo er gerade in der zweiten Dekade des 18. Jahrhunderts studierte.⁴⁷

Der erwähnte Vermerk im Buch der Dobřaner Literaten weist darauf hin, dass vielleicht schon 1726 Brentner zurück in seiner Geburtsstadt war, es ist jedoch nicht belegt, dass er dort irgendeine Funktion wahrgenommen hätte. Seine Rückkehr könnte schon die Folge einer uns unbe-

⁴⁰ Zwei komplette Stimmensätze mit zahlreichen Doubletten sind in Wien vorhanden, A-Ws, Sign. D 4/127, und A-Wn, Sign. HK.2727.

⁴¹ Für einen Kommentar zu dieser Komposition und deren stilistischen Kontext sowie zwei Notenbeispiele siehe Rawson, Robert: *Bohemian Baroque. Czech musical culture and style, 1600–1750*, Woodbridge 2013, Notenbeispiele 6 und 79, S. 52–58, 216–220.

⁴² Die Offertorien *Gloria et honore* op. 2/5 und *Cantemus Domino* op. 2/6 sind in zwei wichtigen Musiksammlungen der Chiquitos und Moxos aus der Zeit der Jesuitenmissionen im heutigen Bolivien erhalten geblieben. Siehe z. B. Janke, Lynette M.: *Motets in the Episcopal Archive of Concepción, Bolivia*, by Johann Ignaz Brentner, thesis, Kent State University 2009, und Nawró, Piotr: *Misiones de Moxos. Catálogos*, Santa Cruz de la Sierra 2011. Beide Kompositionen wurden mehrmals für verschiedene CD-Anthologien der Musik der Jesuitenmissionen in Bolivien aufgenommen.

⁴³ Zu Brentners Vespers vgl. Kapsa, Václav: *On the Way from Prague to Wrocław. Sacred Music by Early 18th-Century Prague Composers in Silesia*, in: *The Musical Culture of Silesia before 1742. New Context – New Perspectives* (= *Eastern European Studies in Musicology* 1), Frankfurt am Main 2013, S. 267–287.

⁴⁴ CZ Pnm Inv. Nr. 147b/65: [Břevnov, kostel sv. Markéty, katalog hudební s inicipity (Břevnov, St.-Margareta-Kirche, Musikalienkatalog mit Incipit)], f. 78r. Die betreffende Abschrift der Komposition ist erhalten geblieben in CZ-Pnm, Sign. XXXVII E 205.

⁴⁵ Kellner, Altman: *Musikgeschichte des Stiftes Kremsmünster*, Kassel 1956, S. 321. Zur Quelle siehe RISM Online, <http://opac.rism.info/search?id=600171704> (Zugriff: 30.5.2014).

⁴⁶ Riedel, Friedrich W.: *Der Göttweiger thematische Katalog von 1830*, München 1979.

⁴⁷ Riedel, Friedrich W.: *Musikpflege im Stift Göttweig unter Abt Gottfried Bessel*, in: Riedel, Friedrich W./Jürgensmeier, Friedhelm (Hg.): *Gottfried Bessel (1672–1749). Diplomat in Kurmainz – Abt von Göttweig, Wissenschaftler und Kunstmäzen*, Mainz 1972, S. 141–172.

kannten Erkrankung sein, die knapp 20 Jahre später der Dobřaner Pfarrer P. Matthaëus Georgius Hroznata Fridrich in seinem Tagebuch anlässlich des Todes des Komponisten erwähnt: „Heutß als den 28 dito ginge H. Joseph Brentner (welcher sehr mit des hinfallendt[en] Kranckheits beladen ware) fruh morgens gegen 1/2 sieben uhr über die grosse brücke hinaus, und gegen den bach hinunter spaciren, da er aber gegen der so genanten bandhauerischen wießen gegen hinüber komme, ergriffe ihme die leidige seicht, und warffe ihme in daß wasser, daß er also mißerabl ertruncken ist. Requiescat in pace amen. Dieser dato ein vortrefflicher componist auch in grossen ansehen bey allen Hoch: und nidrigen Standts-Persohnen, da er aber von godt heimgesucht ist worden: mit dieser Kranckheits hatt er sein Leben miserabl.“⁴⁸

Joseph Brentner war naturgemäß nur einer von vielen Musikern, die sich in der zweiten Dekade des 18. Jahrhunderts in Prag etablieren wollten, und man kann erahnen, dass es ihm letztlich nicht gelungen ist. Seine gedruckten Sammlungen können jedoch als Ausdruck eines progressiv ansteigenden Niveaus des damaligen musikalischen Lebens in den Prager Städten wahrgenommen werden. Das Prager Musikmilieu war zu der Zeit nicht nur einem dauerhaften Einfluss moderner Musik italienischer Provenienz ausgesetzt (die älteste datierte erhalten gebliebene Quelle neapolitanischer Musik in Prag stammt aus dem Jahre 1709)⁴⁹, sondern gleichzeitig auch in der Lage, auf diese Impulse flexibel zu reagieren, und das sowohl mit einheimischer Produktion als auch mit dem Versuch einer Erneuerung des Musikbetriebs, wie es in diesem Fall beispielsweise der Musikdruck war. Zu ähnlichen Neuerungen gehörte auch die

Gründung einer sogenannten Musikalischen Akademie als bürgerliche Konzertinstitution unter dem Patronat des Adels.⁵⁰ Zu den bedeutenden Merkmalen des städtischen Musikbetriebs gehörte eine Art gegenseitiger Wettbewerb der Kirchen-Chöre (vor allem der klösterlichen) sowie das relative und offenbar temporäre Vorhandensein von Betätigungsmöglichkeiten, die die Musiker in den Diensten der in Prag ansässigen Aristokratie fanden. In diesem Sinne können wir die musikalische Landschaft der Prager Städte im zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts als jenen sprichwörtlichen Schmelztiegel begreifen, in dem modische Stilzutaten glühten und sich vermischten.

Obwohl diese Entwicklung in der nächsten Dekade dazu führte, dass einige musikalische Knospen erblühen konnten, stieß sie jedoch bald an ihre politischen und vor allem finanziellen Grenzen. Diese bestanden in der astronomisch wachsenden Verschuldung der barocken Kavaliers in Kombination mit der noch schneller anwachsenden Kontributionsbelastung der böhmischen Länder. Zach war in Prag zweifelsohne Zeuge von pompösen Barockfesten, die sich rapide verschlechternden Bedingungen boten jedoch mit Sicherheit keine positive Perspektive. Der ausbrechende österreichische Erbfolgekrieg markierte ein jähes Ende dieser Epoche. Wenn Zach damals nicht Ende zwanzig, sondern ein Mittvierziger gewesen wäre, wäre er dennoch aus Prag weggegangen, so wie es beispielsweise František Jiránek (1698–1778) und Antonín Möser (1693–1742) taten, zwei Musiker, die zuvor in der 1737 aufgelösten Kapelle des Grafen Morzin spielten. Das Wertvollste, was Zach mit ins Ausland nahm, war mit Sicherheit seine reichhaltige Lebens- und Berufserfahrung. Eine weitere Erforschung dessen, wie diese Erfahrung genau aussah,

⁴⁸ Staatliches Kreisarchiv Cheb, Bestand Premonstráti Teplá, Inv. Nr. 2445, Buch 230: Memorabilia pro anno Domini 1741 a 1. Januarii per Hroznata Fridrich Capellani Dobřanensis profesii Teplensis, unfoliiert.

⁴⁹ Bacciagaluppi: Rom, Prag, Dresden (wie in Anm. 1), S. 104.

⁵⁰ Die zusammenhängenden Dokumente publizierte Nettle, Paul: Zur Geschichte des Konzertwesens in Prag, in: Beiträge zur böhmischen und mährischen Musikgeschichte, Brno 1927, pp. 1–8. Der Protektor der Musikalischen Akademie sollte nach neuen Forschungen eher Freiherr (später Graf) Johann Hubert Hartig zu nennen sein, dazu siehe Mádl, Claire/Kapsa, Václav: Weiss, the Hartigs and the Prague Music Academy: Research into the „profound silence“ left by the „pope of music“, in: Journal of the Lute Society of America 33, 2000, S. 47–74, and Kapsa, Václav/Perutková, Jana/Spáčilová, Jana: Some remarks on the relationship of Bohemian aristocracy to Italian music at the time of Pergolesi, in: Studii pergolesiani – Pergolesi studies 8, Bern 2012, S. 313–341.

erfordert Anstrengung, Phantasie und wohl auch das gewisse Quäntchen Glück, auf jeden Fall aber eine Lösung von alten ideologischen Schemata, die in der Forschung über unsere beiden Komponisten unschöne Spuren hinterlassen haben. Während die Forschung zu Zachs Werk eines der Themen einer rassistisch orientierten Musik-

wissenschaft wurde⁵¹, wurde Brentner als Böhme deutscher Sprache von der tschechischen Musikwissenschaft zu ihrem eigenen Schaden bis auf ganz wenige Ausnahmen beinahe ignoriert.⁵²

Deutsch von Ivan Dramlitsch.

⁵¹ Komma, Karl Michael: Johann Zach und die tschechischen Musiker im deutschen Umbruch des 18. Jahrhunderts (= Studien zur Heidelberger Musikwissenschaft 7), Kassel 1938.

⁵² Brentners Entdecker war der tschechische Musikwissenschaftler Emilián Trolta, der eine ganze Reihe seiner Kompositionen spartierte sowie seinen Geburtsort und sein Geburtsdatum in Erfahrung brachte. Später aber finden wir Brentners Namen in synthetischen Arbeiten zur Geschichte der tschechischen Musik meistens nur am Rande erwähnt. Die Forschungsarbeit, deren Ergebnis auch diese Studie ist, erfolgt im Rahmen der institutionellen Unterstützung RVO: 68378076 und ist Bestandteil des Postdoktorat-Projekts der GAČR GPP409/12/P953 *The Composer and His Work in the Baroque Prague: Johann Joseph Ignaz Brentner (1689–1742)*. Das Studium der Musikquellen in der Bibliotheca Apostolica Vaticana konnte nur dank der Unterstützung des Tschechischen Historischen Instituts in Rom realisiert werden.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Wissenschaftliches Jahrbuch der Tiroler Landesmuseen](#)

Jahr/Year: 2014

Band/Volume: [7](#)

Autor(en)/Author(s): Kapsa Vaclav

Artikel/Article: [Wenn Zach noch im 17. Jahrhundert geboren wäre ... 33-47](#)