

Noch deutlicher spricht sich der Oberhofprediger D. Martin Geier in seiner Leichenpredigt auf Schütz 1672 gegen die italienische Barockmusik aus: »... Verzeiht mir, ihr Herren Musici, jetzt herrscht in der Kirche gar eine spanneue Sing-Art, aber ausschweifig, gebrochen, tänzlerlich und gar am wenigsten andächtig; mehr reimet sie sich zum Theater und Tantzplatz als zur Kirche.«<sup>28)</sup>

Was hier negativ charakterisiert wird, entspricht, positiv gewendet, genau dem neuen barocken konzertierenden Stil mit seinen expressiven Sprüngen, seinen schwungvollen Tripeltakten, seiner weitgetriebenen Affektendarstellung, von dem die Oper der Nach-Monteverdi-Ära genauso lebte wie die Kirchen- und die vokale Kammermusik.

Kurfürst Johann Georg I. starb 1656, sein Sohn übernahm die Regierung und legte alsbald die beiden Kapellen – 1651 zählte die kurfürstliche 18, die kurprinzliche 13 Musiker<sup>29)</sup> – zusammen, und der neue Stil setzte sich auf der ganzen Linie durch. Schütz wurde in den von ihm lange erstrebten halben Ruhestand nach Weißenfels entlassen, »Ältester Capellmeister« bleibend und sein Alterswerk komponierend, das wichtige Impulse aus der Gottesdienstreform Johann Georgs II. 1662 empfing. Indessen gaben aber die Italiener, vor allem Vincenzo Albrici und Marco Gioseppe Peranda, in jeder Hinsicht »den Ton an«. Die Rolle dieser beiden kompositorisch außerordentlich fruchtbaren Dresdner Kapellmeister nicht nur in der kursächsischen Residenz, sondern auch in der deutschen, vor allem kirchenmusikalischen Musikszene der zweiten Jahrhunderthälfte ist noch immer nicht genügend erhellt.<sup>30)</sup> Ihre Wirkung als Emissäre des gegenreformatorischen, theatralisch-gestischen, rhetorisch-propagandistischen Barockstils in der Musik, der noch heute seinen Reiz in hohem Grade auf jeden künstlerisch empfänglichen Menschen ausübt, ist nicht hoch genug einzuschätzen. Beide kamen aus der Zentrale der Gegenreformation, dem Jesuitenseminar »Collegium Germanicum« in Rom, dessen überragender Kapellmeister (an San Apollinare), der »Komponistenmacher« seiner Zeit schlechthin, Giacomo Carissimi (1605–1674), ihr Lehrer war. Faszinierend, mit welcher Vehemenz sich der Barock in der Musik des Dresdner Hofes seit der Jahrhundertmitte Bahn brach. Zum Zeitpunkt der Vereinigung beider Kapellen zu einer Kapelle um 1657 gab es in dieser 13 Italiener, von denen zwei als Kapellmeister, einer als Vizekapellmeister, einer als Organist, acht als Sänger (z. T. Kastraten) und einer als Violinist fungierten.<sup>31)</sup>

Wenn wir auch keinen genauen Begriff davon haben, wie beschaffen die zahlreichen, für die vielen Hoffeste geschriebenen Ballette seit dieser Zeit waren – an Noten ist fast nichts erhalten geblieben –, so ist doch anzunehmen, daß sich außer dem genuin französischen Ballett-Element auch das italienische Opernelement in Form von Rezitativen und Arien zunehmend durchsetzte. Mit Bontempis »Il Paride«, 1662 komponiert für eine Fürstenhochzeit, erreichten den Dresdner Hof Vorboten der barocken Musikgattung schlechthin, der Oper. Die Noten sind erhalten geblieben. Wo musikalisches Barocktheater praktiziert wird, bedarf es eines entsprechenden Hauses, und so wurde 1664 der Grundstein gelegt für das neue Dresdner »Comoedienhaus«, das Wolf Caspar von Klengel projektiert hatte und im Januar 1667 im Rahmen der Dresdner Nachfeier der Kurprinzenhochzeit Johann Georgs III. mit Anna Sophia von Dänemark mit Pietro Andrea Zianis »Il Teseo«