

Hugo, Robert

**Ist es notwendig, ein Heiliges Grab für die Aufführungen der Karfreitagsratorien einzurichten? : einige Bemerkungen zur Aufführung der Karfreitagsratorien aus der böhmischen Region**

*Musicologica Brunensia*. 2014, vol. 49, iss. 2, pp. [181]-196

ISSN 1212-0391 (print); ISSN 2336-436X (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/MB2014-2-12>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/132805>

Access Date: 18. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

ROBERT HUGO

## IST ES NOTWENDIG, EIN HEILIGES GRAB FÜR DIE AUFFÜHRUNGEN DER KARFREITAGSORATORIEN EINZURICHTEN? EINIGE BEMERKUNGEN ZUR AUFFÜHRUNG DER KARFREITAGSORATORIEN AUS DER BÖHMISCHEN REGION

Zu diesem Beitrag hat mich mein Interesse an der geistlichen dramatischen Musik und ihrer praktischen Aufführung inspiriert. Ich wurde auch stark von meiner langjährigen Wirkung als Organist in der Römisch – katholischen akademischen Gemeinde Prag beeinflusst, also in der Salvatorkirche in Klementinum, die früher dem Jesuitenorden gehörte. Das dritte Motiv für mein Artikel ist mein Bemühen, möglichst viele hochwertige Stücke aus der Barockzeit, die anonym überliefert sind, zu autorisieren. Im folgenden Text werde ich einige Oratorien beschreiben, die ich entweder aufgeführt habe, oder von meiner eigenen Transkription der Quellen kenne. Es geht also nicht um eine systematische Behandlung von bekannten Werken, sondern um eine Beschreibung von bestimmten Momenten, die ich musikalisch oder musikologisch für wichtig halte. Am Anfang möchte ich aber einen praktischen Aspekt der Karfreitagsoratorien vorstellen.

Das Heilige Grab in seiner barocken Form ist eine ephemäre Architektur aus Holz, Papier, Pappe, Leinwand oder auch anderen Materialien, mit Kerzen beleuchtet, die meistens zu der Karfreitagsmusik eine Beziehung hatte. Das älteste Heilige Grab in der Prager Salvatorkirche ist im Libretto des Oratoriums *Jephth* aus dem Jahre 1684 von Vincenzo Albrici belegt.<sup>1</sup> Im 18. Jahrhundert wurde das Heilige Grab wahrscheinlich schon regelmässig gebaut. In den Rechnungen des Kollegs lesen wir, dass die Jesuiten dafür mehr als 60 Gulden pro Jahr bezahlt haben.<sup>2</sup> [Abb. 1, 2]

Aufgrund der jesuitischen Tradition, haben wir uns gefragt, ob es für die aktuelle Karfreitags-Liturgie vorteilhaft ist, ein Heiliges Grab zu bauen. Wir wissen, dass die Tradition z. B. in Tirol noch lebendig ist – dort sind auch viele barocke Originale erhalten. Demgegenüber in Polen, wo auch viele Hl. Gräber gebaut werden, dominieren die Bemühungen um ihre moderne Ausprägung. Diese Überlegungen führten uns im Jahre 2010 zu Entscheidung, nach etwa 300 Jahren wieder ein Hl. Grab für die Salvatorkirche zu besorgen. Nach vielen erfolglosen Versuchen, die

<sup>1</sup> TROLDA, Emilián. Vincenzo Albrici. *Cyril*, 1938, Jg. 64, Nr. 1–2, S. 1.

<sup>2</sup> Nationalarchiv (NA) Prag, Jesuitica, Rechnungsbuch ab 1765.

diclam cancellorum pasten offactam iterum firmamandam.	1.	---	---
Summa	5	30.	
<u>Annus 1768</u>			
<u>Martius</u>			
Pictori in chardam solida	1	36	-
pro L. Segulchro			
Eodem pro L. Segulchro		60	-
picto			
Terenti colorer		2	-
Summa	63	36	-
<u>Aprilis</u>			
Organifici pro reparato			
organo		8	-
Summa			

Abb. 1. Rechnungsbuch der Salvatorkirche. Eintragungen mit Ausgaben für das Heilige Grab im März 1768.

<u>Annus 1769</u>			
<u>Summa mens. v. a. r. a. l.</u>			
<u>Februarius</u>			
Organifici	8	24	
Summa pro se			
<u>Martius</u>			
Pictori pro sacro Sepulchro	60		
Terenti Colores	2		
Pro 17. v. l. b. i. s. t. e. l. e. p. r. o. t. e. r. n. o.			
Organifici pro organo	1.	6.	
Sum pro charta organice	1.	30.	
Summa	64	26	
<u>Februarius</u>			
Organifici pro reparato			
organo		8	
Summa			

Abb. 2. Rechnungsbuch der Salvatorkirche. Ausgaben für das Heilige Grab im März 1769.

barocke „Maschine“ zu ersetzen, haben wir schließlich die „originale“ Technologie verwendet. Wegen begrenzter finanziellen Mittel, haben wir nur eine kleine Kulisse von der Höhe ca 6 Meter realisiert. Das Buch *Sein Grab wird herrlich sein. Heilige Gräber als Zeugen barocker Frömmigkeit* von Thomas Kamm, die eine Ausstellung im Salzburger Barockmuseum im Jahre 2003 begleitet hat,<sup>3</sup> war für uns eine große Inspiration.

Der Ausgangspunkt für das Hl. Grab in der Salvatorkirche war ein Vorschlag des berühmten Barockarchitekten und Malers Andrea Pozzo für das im Jahre 1685 realisierte „Theatrum, so die Hochzeit zu Cana vorstellet“ in der römische Jesuitenkirche Il Gesu, der im Buch „*Perspectiva pictorum atque Architectorum*“ aus dem Jahre 1709 beschrieben ist.<sup>4</sup> Ursprünglich wurde diese „Machina“ auf sieben Tuchwänden für die ganze Breite des Tempels gemalt, und wie aus der Äußerung des Authours folgt, es war sehr beeindruckend nicht nur am Tag, sondern mit Hilfe der wirkungsvollen Kerzenbeleuchtung auch in der Nacht. Pozzos Vorschlag [Abb. 3] wurde vom Kulissenmaler František Hejda neu zusammengestellt, der auch

<sup>3</sup> KAMM, Thomas. *Sein Grab wird herrlich sein. Heilige Gräber als Zeugen der barocker Frömmigkeit*. Katalog zur Sonderausstellung im Salzburger Barockmuseum und im Stadt- und Spielzeugmuseum Traunstein (März/April 2003). Traunstein: 2003. Ich bin Herrn P. Marek Pučálík O. Crucig. dankbar, dass er mich auf das Buch aufmerksam gemacht hat.

<sup>4</sup> POZZO, Andrea. *Perspectiva pictorum atque architectorum / Der Mahler und Baumeister Perspectiv*. Augsburg, 1709. 2 Bände. <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/pozzo1709bd1> und <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/pozzo1709bd2>

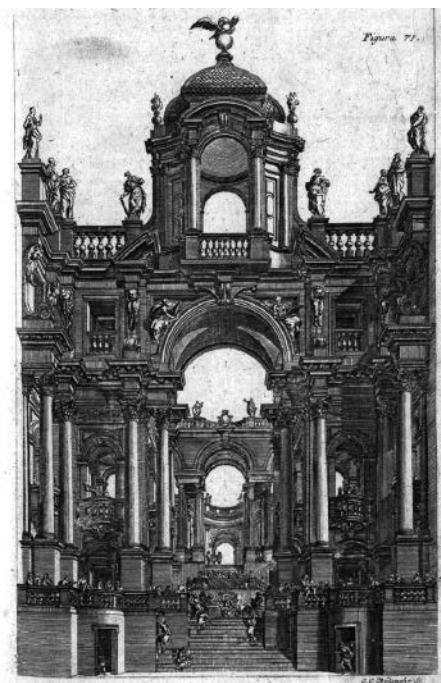


Abb. 3. Andrea Pozzo, Kulissenarchitektur für die römische Kirche Il Gesu.



Abb. 4. Das Heilige Grab in der Prager Salvatorkirche, frei nach A. Pozzo.



Abb. 5. Bau der Seitenkulissen des Hl. Grabes in der Salvatorkirche.



Abb. 6. Bau der mittlern Teil des Hl. Grabes.

ein System von Segmenten aus OSB-Platten erstellt hat, auf denen das Heilige Grab gemalt ist. [Abb. 4] Die Kulisse ist an ein Holzskelett angeschraubt, das an die Seitenwände der Seitenkapelle des Hl. Franciscus Xavier fixiert ist. [Abb. 5] Bei der Montage wurden die Segmente an lange Stangen befestigt und von ihnen später an das Skelett angeschraubt. [Abb. 6] Das eigentliche Hl. Grab mit einer Jesus – Statue wird traditionell im Unterteil der Architektur situiert und mit farbigen Lampen beleuchtet. [Abb. 7, 8] Als ein Zentralbild wurde eine verkleinerte Kopie des Bildes „Beweinung“ aus dem Passionszyklus von Karel Skreta (1610–1674) verwendet. Vor den Auferstehung-Zeremonien am Karsamstag wird die Statue aus dem Grab entfernt und stattdessen werden Leinenstreifen eingelegt. Nach dem Oster-Triduum wird das Heilige Grab demontiert und im Laufe des Jahres in den Kulissenschränken vom ehemaligen Klementinischen Barocktheater in der Sakristei der Kirche aufbewahrt. Diese Schränke kamen wahrscheinlich während der Auflösung des Klosters im Jahre 1773 aus dem Theater in die Sakristei.

Die Musik wird meistens im Presbyterium aufgeführt, [Abb. 9, 10] für die Meditation ist das rechte Kirchenschiff bestimmt. [Abb. 12] Im Jahre 2010 wurde das Oratorium *Penitenti al Sepolchro del Redentore*, von Jan Dismas Zelenka aufgeführt, ein Jahr später *Crux morientis* von Franz Xaver Brixl und 2012 Zelenka's *Attendite et Videte*, ein Oratorium, das am Karfreitag 1712 in unserer Kirche ihre Uraufführung hatte.



Abb. 7. Das eigentliche Grab im Untteil des Hl. Grabes.



Abb. 8. Die Jesus-Statue in dem Hl. Grab.



Abb. 9, 10. Aufführung des Zelenka's Oratorium Penitenti al Sepolchro in dem Hauptschiff der Salvatorkirche.

Die Atmosphäre in einem so geschmückten Kirchenraum ist sehr beeindruckend und für die Meditation gut geeignet [Abb. 11]. Es ist aber anzunehmen, dass die originelle Dekoration sicherlich viel grösser und reicher war, und ein noch intensiveres Erlebnis ermöglichte. Das Grab war wahrscheinlich im zentralen Teil der Kirche gebaut, also da, wo sich der heutige liturgische Raum befindet, oder im Presbyterium. Das Ort, von wo die Musik gespielt wurde, ist leider noch nicht identifiziert worden. Nach den Erfahrungen mit dieser Installierung können wir aber sagen, dass ein solches Experiment für unser Verständnis dessen, wie die Atmosphäre des Barocken Karfreitag aussah, sehr nützlich ist.

### Das älteste Oratorium aus Prag

*Musica pro Sepulchrum sacrum – Immisit Dominus pestilentiam* von J. D. Zelenka aus dem Jahre 1709 stellt das älteste belegte Oratorium aus Prag dar. Sie wurde auch für die Salvatorkirche zum Heiligen Grab komponiert, wie wir aus der eigenhändigen Bemerkung auf der Titelseite der Partitur wissen.<sup>5</sup> Das

<sup>5</sup> Sächsische Landesbibliothek Dresden, Digitalsammlungen: <http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/87202/1/cache.off>



Abb. 11. Die Meditation vor dem Hl. Grab.

lateinische Werk besteht aus Rezitativen (*secco* und *accompagnato*), Arien (nicht *Da Capo*) und Chöre. Die Besetzung des Werkes ist bemerkenswert: vier Singstimmen – (Soli und Tutti), 2 Violinen, Viola, Traverso, Chalumeau, 2 Oboen und Basso Continuo. Die erste Aria *Recordare Domine testamenti Tui* ist mit Alt solo, Chalumeau und Viola soli besetzt, die zweite – *Orate pro me lacrimae* – ist für Sopran solo, Violino e Traversa unisono bestimmt, und die dritte – *Parcite boni angeli* – für Tenor solo, 2 Oboi, 2 Violini und Viola mit (bei allen drei) Basso Continuo geschrieben. Zelenka hat aus Dresden bzw. Wien für Klementinum noch zwei ähnliche Sepolcri geliefert: im Jahre 1712 *Attendite et videte*<sup>6</sup> mit einer interessanten Arie für Bass und drei Soloinstrumente – Violine, Viola und Fagott, und 1716 ein Sepolcro *Deus Dux fortissime*.

Die Besetzung zeigt Zelenka's Ehrgeiz, ein Moderner Komponist zu sein. Jedoch die Frage, welche Vorbilder Zelenka im Jahre 1709 (also ein Jahr vor seiner Übersiedlung nach Dresden) hatte, kann noch nicht beantwortet werden.

<sup>6</sup> Eine Bearbeitung der Missa Sanctae Cecilie, ZWV 1.





Abb. 12. Das fertige Heilige Grab, während der Aufführung des Karfreitags-Oratoriums in der Salvatorkirche.

### **Corni da Caccia bei F. X. Richter: *Judicium Peccatoris et Hominis Iusti***

Franz Xaver Richter wurde höchstwahrscheinlich im mährischen Holešov (Holeschau) im Jahre 1709 geboren. Er studierte am jesuitischen Gymnasium in Uherské Hradiště (Ungarisch Hradisch), von seiner Jugend und seinem Musikstudium wissen wir jedoch nichts. Zwischen 1738 und 1740 wirkte Richter als Kapellmeister der benediktinischen Ritterakademie in Ettal. Sein Oratorium ist auch unter dem Namen *Ettaler Oratorium* oder *Der Mensch vor Gottes Gericht* bekannt. Es geht wahrscheinlich um die älteste erhaltene Komposition Richters und gleichzeitig um sein viertes Oratorium. Von den vorangehenden, für die Ritterakademie komponierten Oratorien sind nur Libretti bekannt.<sup>7</sup> Nach einer An-

<sup>7</sup> GURSKI, Hans. *Franz Xaver Richter. Der Mensch vor Gottes Gericht*. Text zu einem CD. Pfarramt Kempten, 1998.

gabe im RISM wurde das Werk um 1740 komponiert, als der Autor entweder noch in Ettal, oder schon im Benediktinerstift Kempten tätig war.<sup>8</sup>

Die Klangrede des Werkes können wir mit ähnlichen Kompositionen von Zelenka vergleichen. Das könnte eine nicht belegte Meinung unterstützen, dass Richter, sowie J. D. Zelenka, bei Fux studiert hat. Schon auf den ersten Blick unterscheidet sich aber das „Judicium“ von den neapolitanisch beeinflussten Stücken von Zelenka oder Johann Adolf Hasse durch eine große Zahl der Accompagnato-Recitativen. Wenn wir das Oratorium aber detailliert studieren, kommen wir zu frappanten Unterschieden vor allem in der Instrumentation. Während bei Zelenka und Hasse die Sänger praktisch ausschließlich nur von Streichinstrumenten (gelegentlich auch Flöten) begleitet werden, und die Bläser nur im Orchester-Ritornell und in den Zwischenspielen vorkommen, sehen wir bei Richter ein völlig anderes Konzept. Die Besetzung des Oratoriums ist nicht groß: neben vier Singstimmen und dem Streichorchester sind es nur zwei Oboen und zwei Corni da Caccia vorgeschrieben. Die Bläser-Partien sind aber viel mehr durchkomponiert, und im Wesentlichen bereichern sie die Farbigkeit des Orchesters. Sie sind nicht nur auf Vor- und Zwischenspiele begrenzt, sondern spielen auch mit den Sängern, wie das Beispiel 1 aus der Aria III. *Peccare desine* zeigt. Während im ersten Accompagnato die Hörner die letzte Posaune darstellen, können wir sie hier eher schon als eine Orchesterfarbe betrachten. Das selbe zeigt das zweite Beispiel: auch in der Aria VIII sind die Corni da Caccia als Orchesterfarbe betrachtet. Die Instrumente verlieren also bei Richter schon ihre barocke Klang-Charakteristik und beginnen ein Bestandteil des Orchesters im spätklassischen Sinne zu sein. Dazu können wir aber in Aria VIII hier noch eine andere Charakteristik vom klassischen Orchester sehen: nach dem starken Anfang in den ersten vier Takten kommt ab dem Takt 5 ein langes Orchester-Crescendo bis zum Takt 20. Dies wird später als das Mannheimer Crescendo bezeichnet.

### ***Ecce Homo* und die Trompeten in den Karfreitagsoratorien**

Das Oratorium *Ecce Homo*, das am Karfreitag, dem 20. April 1753 bei den Karmelitanern in der Kirche St. Gallus (sv. Havel) in Prag aufgeführt wurde,<sup>9</sup> ist aus mehreren Gründen hochinteressant. Das Notenmaterial (Stimmen) ist in zwei südböhmischen Archiven erhalten – im Museum Klatovy (Klattau) und im Kirchenarchiv in Třeboň (Wittigau). Dank einem glücklichen Zufall ist auch ein gedrucktes Libretto vorhanden. Das Oratorium ist einteilig und besteht aus einem Vorspiel, fünf Arien und einem Quartett (Schlusschor) – mit entsprechenden Rezitativen. Die Besetzung besteht aus vier Singstimmen, 2 Clarini ex dis, die mit den Hörnern ex F alternieren, 2 Oboen, Streichorchester und Basso Continuo.

<sup>8</sup> [https://opac.rism.info/metaopac/singleHit.do?methodToCall=showHit&curPos=13&identifier=251\\_SOLR\\_SERVER\\_459545604](https://opac.rism.info/metaopac/singleHit.do?methodToCall=showHit&curPos=13&identifier=251_SOLR_SERVER_459545604), RISM ID no.: 450008237.

<sup>9</sup> Erhaltenes Libretto im Besitz von Association for Central European Cultural Studies Prague.

Die Trompeten tauchen im Vorspiel, in der Aria von Pilatus und im Schlusschor auf. Bei Pilatus geht es sicher um eine Ausprägung von der weltlichen Pompa. Der Text des Schluß-Quartetts ist: *Popule meus, quid tibi fecisti – Mein Volk, was habe ich dir getan, womit nur habe ich dich betrübt*. Auch hier spielen die Clarini ex dis, diesmal aber „con sordino“. Das Beispiel 3 zeigt Beginn des Vorspiels, der Pilatus-Arie und des Schluss-Quartetts.

Die Musik des Oratoriums ist schwer zu klassifizieren. Der Kontrapunkt der einleitenden Sinfonia erinnert an Johann Joseph Fux, die letzte Chor-Fuge klingt wie eine große vokal-instrumentale Motette von Bohuslav Matěj Černohorský. Die Arien sind galant oder sogar schon „klassisch“. Da wir wissen, dass „Clarino con Sordino“ ein Halbton höher spielt, ist es durchaus möglich, dass die Trompetenstimmen im ganzen Werk mit Dämpfer gespielt werden sollen. Die Bemerkung „con Sordini“ steht aber nur beim letzten Satz. Das Oratorium wurde bis heute noch nicht gespielt, eine Aufführung wird vielleicht bei diesen Fragen helfen. Johann Gottfried Dlabacz erwähnt die Kirche St. Gallus als die erste Stelle des jungen Franz Xaver Brixl, es ist also nicht ausgeschlossen, dass wir mit seiner Autorschaft kalkulieren dürften.

Beim Behandeln von weiteren Karfreitags-Oratorien zeigt es sich, dass die Trompeten am Karfreitag im damaligen Böhmen nicht unüblich waren. Sie spielen im anonymen *Oratorium pro die Parasceve* aus dem Kirchenarchiv in Krásná Lípa (Schönlind, Nordböhmen), in Brixl's Oratorium *Casus Petri* (auch abwechselnd mit den Hörnern), sowie im Karfreitagsoratorium *Crux morientis* des selben Autors.

## Epilog

Die Orchesterbestzung der Karfreitagsoratorien aus dem Böhmen ist viel reicher als bei den zeitgenössischen Messen aus diesem Gebiet. Da die katholische Liturgie am Karfreitag nicht sehr unterschiedlich von der heutigen war, ist es denkbar, dass es sich um einen Ausdruck des hohen Festtages handelt. Dasselbe gilt wahrscheinlich für die spektakuläre Architektur der Heiligen Gräber. Die Erwähnungen im Diarium des Kreuzherrenklosters zeigen, dass die Oratorien-Aufführungen in der dortigen Kirche eine Art Konzert waren.<sup>10</sup> Es ist also eine Frage, ob diese Aufführungen tatsächlich mit der Liturgie verbunden waren, oder ob es sich schon um eine Art von öffentlichen Konzerten handelt.

**Robert Hugo** (robert.j.hugo@gmail.com), Kostel Nejsvětějšího Salvátora, Praha.

<sup>10</sup> PUČALÍK, Marek: Umělecký mecenát křížovnického velmistra Františka Matouše Böhma 1722–1750. Dissertation, Katolická teologická fakulta Univerzity Karlovy, 2012, S. 127.



### 18. Aria VIII

The image displays a musical score for the 18th Aria of the Karfreitagsoratorium by F. X. Richter. The score is arranged in two systems. The first system includes parts for Violino I and II, Viola, Oboe I and II, two Horns (Corno da caccia), L'Anima (Canto), and Cembalo e Violone. The second system includes parts for Violini I and II, Viola, Oboe I and II, two Horns (Cor I and II), An., and BC (Bassoon/Clarinet). The score is in G major and 3/4 time. The first system shows measures 6, 6-7-5-7, 5, and 6. The second system shows measures 6 and 6. The caption indicates that this is the beginning of measure 5 of the 'Mannheimer-Crescendo'.

Beispiel 2. F. X. Richter, Karfreitagsoratorium, Hörner in der Aria VIII, im Takt 5 Anfang des „Mannheimer-Crescendo“

# ECCE HOMO

## Oratorium

Clarino Imo  
ex Dis

Clar 2do  
ex Dis

Violin I

Violin II

[Alto Viola]

Fundamento

This system contains the first six staves of the score. The Clarino Imo and Clar 2do parts are in the soprano clef with a key signature of one flat and a common time signature. The Violin I and Violin II parts are in the soprano clef with a key signature of two flats and a common time signature. The [Alto Viola] part is in the alto clef with a key signature of two flats and a common time signature. The Fundamento part is in the bass clef with a key signature of two flats and a common time signature. The music consists of rhythmic patterns and rests.

Clar. I.

Clar. II.

Vln. I

Vln. II

[Vla.]

Fond.

This system contains staves 7 through 12. Clar. I. and Clar. II. are in the soprano clef with a key signature of one flat and a common time signature. Vln. I. is in the soprano clef with a key signature of two flats and a common time signature. Vln. II. is in the soprano clef with a key signature of two flats and a common time signature. [Vla.] is in the alto clef with a key signature of two flats and a common time signature. Fond. is in the bass clef with a key signature of two flats and a common time signature. The music continues with rhythmic patterns and rests.

Clar. I.

Clar. II.

Vln. I

Vln. II

[Vla.]

Fond.

This system contains staves 13 through 18. Clar. I. and Clar. II. are in the soprano clef with a key signature of one flat and a common time signature. Vln. I. is in the soprano clef with a key signature of two flats and a common time signature. Vln. II. is in the soprano clef with a key signature of two flats and a common time signature. [Vla.] is in the alto clef with a key signature of two flats and a common time signature. Fond. is in the bass clef with a key signature of two flats and a common time signature. The music continues with rhythmic patterns and rests.

Andante

ARIA 1

Clarino I. Ex Dis

Clarino II. Ex Dis

Oboe 1

Oboe 2

Violino 1

Violino 2

Viola

Pilatus

Fondamento

This system of the musical score includes parts for Clarino I and II (both in E-flat), Oboe 1 and 2 (both in B-flat), Violino 1 and 2 (both in B-flat), Viola (in B-flat), Pilatus (bass clef, B-flat), and Fondamento (bass clef, B-flat). The music is in 3/4 time and begins with a 5-measure rest for the woodwinds and strings, followed by a melodic line for the woodwinds and a rhythmic accompaniment for the strings.

Cl. I.

Cl. II.

Ob 1

Ob 2

Vn. 1

Vn. 2

Vla

P.

This system continues the musical score with parts for Clarino I and II, Oboe 1 and 2, Violino 1 and 2, Viola, and Piano (P.). The woodwinds and strings continue their respective parts from the first system. The Piano part features a rhythmic accompaniment with some melodic movement. The system concludes with a 5-measure rest for the woodwinds and strings.

79 *Con sordini*

Cl. I.

Cl. II.

Ob. I.

Ob. II.

79 *Adagio Con sordini*

Vln. I.

Vln. II.

79

C

A

T

B

79

Fond

Po - pu - le me - us

Beispiel 3. Trompeten im Oratorium „Ecce Homo“.



**ABSTRACT**  
**IS THE HOLY SEPULCHRE NECESSARY FOR THE PERFORMANCE**  
**OF ORATORIO ON GOOD FRIDAY? SEVERAL COMMENTS**  
**ON PERFORMANCE OF GOOD FRIDAY ORATORIOS IN THE**  
**CZECH REGION**

This paper summarizes the author's experience from the performances of the Good Friday oratorios at the Church of the Holy Saviour in Prague Clementinum. The Holy Sepulchre was built for the Good Friday service at this church as early as the 17th century. In the second half of the 18th century the Jesuits were giving quite a high amount of 60 Gulden for its construction. In 2010 the church purchased a replica of the Holy Sepulchre based on a Baroque design by Andrea Pozza. The second part of the paper provides a few remarks on the instrumentation of the Good Friday oratorios. On its basis it is suggested, that the Good Friday performances in the first half of the 17th century had more of a character of public concerts with relatively little relation to the liturgy.

**Key words**

Holy Sepulchre, oratorio, Good Friday, Baroque, Jesuits, instrumentation, orchestra, oratorio, public concerts

**Bibliography**

- GURSKI, Hans. *Franz Xaver Richter. Der Mensch vor Gottes Gericht*. Text zu einem CD. Pfarramt Kempten, 1998.
- KAMM, Thomas. *Sein Grab wird herrlich sein. Heilige Gräber als Zeugen der barocker Frömmigkeit*. Katalog zur Sonderausstellung im Salzburger Barockmuseum und im Stadt- und Spielzeugmuseum Traunstein (März/April 2003). Traunstein: 2003, 126 S.
- PUČALÍK, Marek: *Umělecký mecenát křížovnického velmistra Františka Matouše Böhma 1722–1750*. Dissertation, Katolická teologická fakulta Univerzity Karlovy, 2012.
- TROLDA, Emilián. Vincenzo Albrici. *Cyrl*, 1938, Jg. 64, Nr. 1–2, S. 1.