

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Johann Rosenmüller und das Ospedale della Pietà in Venedig

VON THEOPHIL ANTONICEK, WIEN

„Cospicue sono le Musiche di questa Città, e più frequentate, che in ogn'altra dell'Europa . . . Sono assai applaudite quelle delle Figle de' quattro Spedali, dove con molto grido cantano Cecilia, Appolonia, Coccina, e Oseletti agl'Incurabili; Antonina ai Mendicanti; la Vicentina allo Spedaletto; e per il suono dell'Arciliuto la Jamosa alla Pietà. Fanno la prima figura trà i Maestri di Cappella il Dottore Niccolò Parthenio di S. Marco; Carlo Pollarolo degl'Incurabili; l'Abbate Rossi dei Mendicanti“¹. Für musikliebende Reisende war es in Venedig unerlässlich, die vier Konservatorien aufzusuchen, der Kunst der vielgepriesenen „Putte“ zu lauschen und die Kompositionen ihrer Maestri zu bewundern². Vincenzo Coronelli, dem wir die obige Mitteilung vom Jahre 1697 verdanken, wiederholte diese in ähnlicher Form in den Auflagen seines „Fremdenführers“ von 1700 und 1706³, jedoch mit Ergänzungen und dankenswerterweise auch unter Berücksichtigung der inzwischen eingetretenen Veränderungen. Er nennt Benedetto Vinaccesi⁴ als Kapellmeister am Spedaletto, Giacomo Spada beziehungsweise Francesco Gasparini bei der Pietà. Das Konservatorium der Mendicanti leitete 1700 Marco Martini (wohl Eitners Giovanni Marco Martini), 1706 Antonio Biffi. Martinis Vorgänger Rossi ist wahrscheinlich Francesco Rossi aus Bari (geb. 1627), der also nach seinem Mailänder Aufenthalt noch nach Venedig gekommen sein muß, wo er auch von 1686 bis 1689 für Opern zur Aufführung brachte und 1688 *Salmi e messa pro defunctis* veröffentlichte⁵. Er war seinerseits Nachfolger der Markuskapellmeister Natale Monferrato, Giovanni Legrenzi und Domenico Partenio⁶. Als Kapellmeister der Incurabili führt Coronelli alle drei Male Carlo Antonio Pollarolo an. Das Institut, dessen Kirche ehemals an den Zattere stand und 1831 demoliert wurde, war neben der Philippinerkongregation an Legrenzis Begräbniskirche Santa Maria della Fava die wichtigste Pflegestätte des Oratoriums in Venedig. Hier wirkte 1675 bis 1685 Carlo Pallavicino und führte 1677 sein Oratorium *San Francesco Saverio* auf⁷. Giovanni Battista Pederzuoli aus Brescia, angeblich Schüler Turinis, verbrachte seine letzten Lebensjahre als „*hujus hospicii virginum praeceptor*“, ehe er am 20. Oktober 1689 im 59. Lebensjahr verstarb⁸; er war sicherlich nach

1 V. Coronelli, *Viaggi* (Venedig 1697), Bd. 1, S. 28 f.

2 Über die venezianischen Konservatorien siehe D. Arnold, *Orphans and Ladies: the Venetian Conservatoires (1680—1790)*, in: *Proceedings of the Royal Musical Association* 89, London 1962/63, S. 31—47. Über die Konservatoriumszöglinge siehe u. a. B. Dotti, *Satire inedite*, Ginevra 1797, Bd. 2, S. 93—106. — M. Pincherle, *Antonio Vivaldi et la musique instrumentale*, Bd. 1, Paris 1948, S. 40 ff. — R. Giazotto, *Vivaldi*, Mailand 1965, S. 54 ff.

3 *Guida de' Forestieri sacro-profana Per osservare il più ragguardevole nella Città di Venezia . . . estratta Dal Tomo I. de' Viaggi d'Inghilterra del P. Coronelli*, Venedig 1700, S. 26 f. — Dasselbe, Venedig 1706, S. 19—21. Übrigens scheinen schon in der Ausgabe des „Guida“ von 1706 (nicht erst 1713) „Gio: Battista Vivaldi e suo Figliuolo Prete“ unter den berühmtesten Geigern Venedigs auf. Dies stützt die Annahme, daß Vivaldi bereits zur Zeit seines Wettspiels mit dem Protégé des kaiserlichen Botschafters Ercolani Don Giovanni Rueta am 6. 2. 1707 als praktischer Musiker in Ansehen stand (Giazotto, l. c., S. 52 f.). 1700 ist Vater Vivaldi als „Gio: Batt. Rossi“ geführt (S. 27).

4 Coronelli gibt, wohl irrtümlich, als Vornamen Vincenzo. Vgl. F. Caffi, *Storia della musica sacra nella già cappella ducale di San Marco in Venezia dal 1318 al 1797*, vol. 1, Venedig 1854, S. 360. — *Enciclopedia della musica*, vol. 4, Mailand 1964, S. 507.

5 O. Mischiati, Art. *Francesco Rossi*, in MGG 11, (1963), Sp. 933 f. — *Enciclopedia della musica*, I. c., S. 59.

6 Cl. Sartori, Art. *Monferrato*, in MGG 9, (1961), Sp. 459. — Ders., Art. *Legrenzi*, in MGG 8, (1960), Sp. 479. — P. Fogaccia, *Giovanni Legrenzi*, Bergamo 1954, S. 37. — G. Tintori, Art. *Partenio*, in MGG 10, (1962), Sp. 844. D. Arnold, l. c.

7 F. Caffi, *Storia della musica teatrale in Venezia*, Ms. in Venedig, Biblioteca Marciana, Bd. 4 (Cod. it. IV 747 = 10466) fol. 120r und 135r (nach dem Libretto). Text nach Vermutung Caffis von Camillo Badoer.

8 E. A. Cicogna, *Delle Iscrizioni veneziane raccolte ed illustrate*, vol. 5, Venedig 1842, S. 339. — G. B. Rota, *Il Comune di Chiari*, Brescia 1880, S. 235 und 297. — A. Valentini, *I musicisti Bresciani ed il teatro grande*, Brescia 1894, S. 79. Die Inschrift des bei der Zerstörung der Chiesa degl'Incurabili verlorengegangenen Grabsteines Pederzuolis ist bei Cicogna wiedergegeben.

dem Tode seiner Brotherrin, der Kaiserwitwe Eleonora Gonzaga (gest. 5. Dezember 1686), hierher gekommen.

Der Mädchenchor von Santa Maria della Pietà gehörte schon Ende des sechzehnten Jahrhunderts zu den musikalischen Attraktionen Venedigs⁹. Seine größte Zeit erlebte das Konservatorium im 18. Jahrhundert, als außer Antonio Vivaldi Meister wie Francesco Gasparini, Nicolò Porpora, Andrea Bernasconi und Giuseppe Sarti hier unterrichteten. Aber schon im Seicento wirkte einer der führenden Musiker der Zeit an der Pietà. Als die Brüder Giacomo Filippo und Bonaventura Spada, welche bis dahin den Unterricht versehen hatten, im August 1677 ihre Entlassung erbat, wurde mit Anfang des nächsten Jahres Johann Rosenmüller verpflichtet, jedoch nicht als Lehrer, sondern mit der bloßen Aufgabe, Kompositionen zu liefern. Seine Anstellung erfolgte auf Drängen einiger „Divoti“, welche auch versprochen hatten, für die finanzielle Entschädigung Rosenmüllers aufzukommen, während die fromme Kongregation dagegen die Besoldung eines anzustellenden Lehrers für die „figle“ übernehmen sollte. Da jedoch das Versprechen der Mäzene nicht eingehalten wurde und die Anstalt selbst den Hauskomponisten bezahlen mußte, gab man diesem mit Ende Juli 1682 den Abschied und beauftragte wieder die beiden geistlichen Brüder mit der Abhaltung des Unterrichtes, Giacomo mit jenem für „Musica“, also Gesang, während Bonaventura das Instrumentenspiel, „sonare“, unterrichtete. Giacomo Spada war inzwischen (1678) zweiter Organist an San Marco geworden, wo er schon seit 1673 als Baßsänger tätig gewesen war; 1690 wurde er erster Markusorganist und starb als solcher im Jahre 1704. Sein Amt an der Pietà legte er am 5. 6. 1701 nieder, sein Nachfolger wurde Francesco Gasparini¹⁰.

Die Besoldung war für Rosenmüller und Giacomo Spada die gleiche, 100 Dukaten jährlich, die in zwei Raten zu je fünfzig ausbezahlt wurden, bei Rosenmüller normalerweise Ende Februar/Anfang März, also zum venezianischen Jahresbeginn, und Anfang September. Bonaventura Spada erhielt 40 Dukaten, ebenfalls in zwei Raten. Giacomo Spada genoß außerdem noch weitere Zuwendungen, einmal sogar in der beträchtlichen Höhe von 466 Dukaten. Gleichzeitig mit der Neueinstellung Spadas wurde auch verfügt, daß der herkömmliche Brauch des vom Chor gefeierten Gottesdienstes für die Verstorbenen wieder aufzuleben habe. Der Erlös daraus sollte zum Teil die Besoldung des Chormeisters decken. Die Praxis, durch das Auftreten des Schülerchors bei Totenfeiern Geld einzubringen, war noch für Johann Sebastian Bach von Bedeutung¹¹.

Nachstehend werden der Akt über die Entlassung Rosenmüllers und die Wiedereinstellung der beiden Spada sowie Auszüge aus den Rechnungsbüchern der Pietà über die Auszahlung der Besoldungen für die Genannten zwischen 1673 und 1682 wiedergegeben¹².

Venedig, Archivio di stato, Ospedali e luoghi pii, busta 687, „N^o 3 Notatorio C Principa adi 5 Marzo 1679 fenisse 1685 21 Feb[raio]“:

[Links am Rand:] fr[at]elli Spada

[Text:]

1682. 28 Zugno.

Reddota la Vener[an]da Congregat[ion]e con l'Interu[en]to delli Sottoscritti

S[ignor] M[arco] Ant[oni]o Moresini ecc[ellen]te Giorgio Corner

S[ignor] Gio[vanni] Batt[ist]a Foscarini D[on] Alessandro Cellini

S[ignor] Bernardo Gradenigo D[on] Simon Giugalli

⁹ Th. Antonicek, *Italianische Musikerlebnisse Ferdinands II. 1598*, in: Anzeiger der phil.-hist. Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Jg. 1967, Graz—Wien—Köln 1968, S. 94.

¹⁰ D. Arnold, S. 33—35. — Caffi, *Storia della musica sacra*, vol. 1, S. 310, 323. — S. Dalla Libera, *Cronologia musicale della basilica di S. Marco a Venezia*, in: *Musica sacra*, anno 85, Mailand 1961, S. 133.

¹¹ Ph. Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Bd. 2, Leipzig 1880, S. 21.

¹² Verf. erlaubt sich, Dottore Paolo Selmi vom venezianischen Staatsarchiv für die tatkräftige Unterstützung seiner Nachforschungen ergebensten Dank zu sagen.

Hauendo ricercato licenza li Reuer[en]di D[on] Giacomo, et Bonavent[ur]a fratelli Spada l'anno 1677. nel mese di Agosto doppo essersi impiegati nell'ammaestrare le figle di Coro nella Musica, et sonare con sodisfat[ion]e di questa Vener[an]da Congr[egatio]ne e frutto delle figle, fù proposto nouam[en]te il S[igno]r Gio[vanni] Rosemiler da Diuoti di Chiesa con conditione dalle sole Compositioni p[er] il bisogno del Coro, e che p[er] tali funtioni non hauesse à sentire l'Osp[edale] aggrauio nessuno, mà bensì pagare altro Maestro, che insegnasse le figle soprad[et]te. Gl'accidenti han diuertito le promesse de Diuoti, et la Cassa dell'Osp[edale], hà conuenuto sodisfare sempre d[et]to Rossemiler, che tutuaia continua nel Seruiggio, et p[er]che si conosse tale continuatione non riuscire di quel frutto ricerca il bisogno, p[er]che le figle possino auanzarsi nelle Virtù.

Si manda parte —

Che il detto Rossemiller habbi à continuare in d[et]to Seruiggio tutto il Mese di Luglijo pross[im]o uent[ur]o, e non più, et in sua uece all'hora s'intendi elletto li soprad[et]ti Reu[er]en]di fr[at]elli Spada, cioè D[on] Giac[om]o p[er] l'Insegnam[en]to della Musica, et D[on] Bonauentura p[er] Sonare, quali con l'intiera applic[ation]e debbino insegnare esse figle promettendosi questa Vener[an]da Congreg[ation]e dal loro assiduo impiego il frutto Magg[io]re nelle Med[esi]me Et p[er] Suo honorario habbino à conseguire l'assegnam[en]to che godeuano nel passato.

Mà p[er]che deuesi anco procurare il solleuo della Cassa di quest'osp[edale] p[er] la contributione da farsi alli sudetti Maestri resti terminato di ritornare in pristino il Suffragio solito in Chiesa nostra à benefittio de deffonti, con tutti li ordini, e forme praticate p[er] accanti. Douendo del Danaro ch'entrerà in Cassa di detto Suffraggio, contare in Cassa dell'Osp[edale] la Summa sarà pagata alli pred[et]ti Reu[er]en]di p[er] le funt[i]oni Soprad[et]te, et se ui fosse soprauauzo deddote le spese sij repartito come è stato praticato in passato. —

Et ricercando l'affare Celerità à fine sortisca il solleuo sudeto, si conosce necessario l'assistenza di soggetto caritatiuo. p[er] l'incaminamento di quello potrà occorer p[er] la buona diretion del Suffraggio soprad[et]to, che p[er]ciò furono nominati l'Infrascritti, quali habbino autorità di poter ordinare ciò stimeranno prop[ri]o p[er] l'ottimo indrizzo del Med[esi]mo, con mira resti sempre adempito quanto è stato terminato, et praticato ne tempi decorsi, Douerà pure tener la Cassa con nota distinta di quello rientrerà et uscirà &.

Gio[vanni] Batt[ista] Foscarini.

Venedig, Archivio di stato, Ospedali e luoghi pii, busta 997 [Quaderno cassa].

Am Anfang der Eintragungen steht jeweils das Datum mit vorausgestelltem „a“, Tag und Monat werden gewöhnlich durch einen Strich für die Zahl und „d[et]to“ für den Monat als Verweis auf das im Original weiter obenstehende Datum (hier in Klammer hinzugesetzt) bezeichnet: „a — d[et]to“ bedeutet also z. B. bei der zweiten wiedergegebenen Eintragung „a 2. Gennaio“.

Nicht aufgelöst wegen ihrer Häufigkeit werden die Kürzel „p“ vor den Geldbeträgen (pro), „d“: Ducati, und „c“: corrente, das heißt laufende Kontonummer des Betreffenden in der Buchhaltung. Der zumeist nach der Anzahl der Dukaten stehende Strich steht für das „Null“ der kleineren Münzeinheit. Die verwendeten Währungseinheiten sind der Ducato und der Grosso der venezianischen Goldwährung (1 Lira di grossi = 10 Ducati d'oro = 20 Soldi = 240 Grossi = 7680 piccoli)¹³. In der vorletzten Eintragung wird bei einem Jahresgehalt von 140 Dukaten jenes für 8 Monate mit $\frac{93}{8}$ errechnet, was nur bei einem Verhältnis von 1:24 zwischen großer und kleiner Münze stimmt.

¹³ N. Papadopoli Aldobrandini, *Le monete di Venezia*, p. 1, Venedig 1893, S. 126 ff., 380 f.; p. 2, Venedig 1907, S. 8 f.

- fol. 590r, 1. 9. 1681: a P[ri]mo Sett[embre] p[er] Gioianni Rossemiller p cinquanta d —
c 254 p 50 d —
- fol. 603r, 1. 3. 1682: Hau[er] a p[ri]mo Marzo p[er] Gio[vanni] Rossemiller p cinquanta d —
c 254 p 50 d —
- fol. 614r, 14. 7. 1682: a — d[etto] p[er] Gio[vanni] Rosemiller p trentatre d 12
c 254 p 33 d 12

Giacomo und Bonaventura Spada:

- fol. 631v, 28. 2. 1682 (= 1683): Don Giacomo Spada e D[on] Bonauentura Suo Fratt[ell]o
Maestro d[i] Coro Deue Dar adi 28 Feb[raio] 1682 a Cassa p nouantatre d 8 contadi a
D[on] Giac[om]o Detto p[er] honorario di Mesi 8 fessati questo giorno in raggion de p
140 all'anno c 620 p 93 d 8
- fol. 620r, 28. 2. 1682 (= 1683): a — d[etto] p[er] D[on] Giac[om]o Spada e p[er] D[on]
Bonauent[ur]a suo fratt[ell]o p nouantatre d 8 — c 631 p 93 d 8

Neues zur Lebens- und Familiengeschichte Daniel Eberlins

VON CLAUDIUS OEFNER, EISENACH

Die in der Lebensbeschreibung von Daniel Eberlin noch bestehenden Lücken¹ konnten jetzt teilweise geschlossen werden². Die folgenden Zeilen sollen eine zusammenfassende Darstellung des Lebenslaufes sowie der Familiengeschichte sein, wie sie sich uns heute präsentieren.

Daniel Eberlin wurde am 4. 12. 1647 in Nürnberg bei St. Sebald getauft. Seine Eltern waren der Wirt und Weinschenk Johannes Christoph Eberlein (getauft am 18. 3. 1594 zu Nürnberg, gest. am 23. 7. 1660 ebenda), und Elena Eberlein, geborene Azolt (getauft am 11. 11. 1608 zu Nürnberg, gest. am 20. 10. 1665 ebenda). Im gleichen Berufe wie der Vater war auch der Großvater, Linhart Eberlein (geb. vor 1562, gest. am 22. 5. 1627 zu Nürnberg) tätig gewesen. Das Kirchenbuch nennt ihn als „Wirt und Gastgeb zum Rädlein am Fischbach“. Verheiratet war er mit Maria Magdalena Herbstin „von Weissenberg im Nordgau“. Ein jüngerer Bruder des Johannes Christoph, Georg Eberlein (geb. 1600 oder 1602), studierte ab 1618 Philosophie an der Altdorfer und ab 1624 an der Jenaer Universität. Er starb am 20. 4. 1625 in Jena³. Von den 15 Kindern des Weinschens Johannes Christoph Eberlein war Daniel das vierzehnte. Als dessen Pate wird im Taufeintrag der Pastor zu St. Lorenz, Magister Daniel Wülfer, genannt. Eine etwaige Neigung der Familienmitglieder oder des Bekanntenkreises Johann Christoph Eberleins zu musikalischer Betätigung ließ sich nicht finden. Als Paten seiner Kinder und damit zum engeren Bekanntenkreis gehörige Personen erscheinen in den jeweiligen Eintragungen eine Schreinerin, ein Leckküchner, zwei Kauf-

1 F. Rollberg, *Daniel Eberlin*, in: Zeitschrift für evangelische Kirchenmusik, Hildburghausen 1929; ders., *Daniel Eberlin, Musiker, Kapellmeister, Pagenhofmeister wie auch Münzverwalter*, in: Thüringer Fährlein IV, Jena 1935; C. Freyse, Artikel *Eberlin* in MGG; Chr. Engelbrecht, Artikel *Eberlin* in Neue Deutsche Biographie 4, 1959.

2 Für wertvolle Hilfeleistung und Anregung hat der Verfasser zu danken Herrn Stadtarchivar Eberhard Matthes, Eisenach, Frau Edith Schlieper, Heikendorf bei Kief, Herrn Stadtarchiv Dr. Wilhelm Niemeier f. Kassel, Herrn Kirchenrat D. Eduard Grimmell, Marburg, Herrn Dr. Hermann Steinmetz, Karlsruhe, Herrn Dr. Julius Preuß, Eisenach, Herrn Dr. Wolfgang Stopfel, Freiburg/Br., sowie Herrn Wolf Hobohm, Magdeburg. Für freundliche Erteilung von Auskünften ist der Verfasser zu Dank verpflichtet den Staatsarchiven Hamburg, Marburg, Nürnberg und Weimar, dem Hauptstaatsarchiv Düsseldorf, dem Historischen Staatsarchiv Gotha, den Stadtarchiven Eisenach, Kassel und Nürnberg, dem Landeskirchlichen Archiv Nürnberg, der Stadtbibliothek Nürnberg sowie dem Rigsarkivet København. Für Einsichtnahme in Aktenbestände ist zu danken der Stadtkircherei Eisenach, dem Pfarramt Marksuhl sowie dem Bachhaus Eisenach.

3 Nr. 8587 der Stolberger Leichenpredigt-Sammlung im Hauptstaatsarchiv Düsseldorf, Zweigarchiv Kalkum.

leute, die Frauen eines Bierbrauers, eines Notars, eines Kanzlisten sowie „*Fr. Marg. Würfflerin*“.

Über die ersten 14 Jahre von Eberlins Leben wissen wir nichts. Vom Quartal Luciae 1661 an gehörte er mit Johann Möller zu den Diskantisten der Gothaer Hofkapelle. Von der Rentkammer erhielt er pro Quartal 1 fl 3 g⁴. Im folgenden Jahr, vom Quartal Luciae 1662 bis zum Quartal Crucis 1663, erhielt er eine Besoldung von insgesamt 30 fl. Über einen Aufenthalt in Jena sind wir durch eine Äußerung Eberlins in der Widmung seiner 1675 in Nürnberg gedruckten Triosonaten⁵ unterrichtet. Er berichtet dort, daß er während eines zweijährigen Aufenthaltes „*in alma Salana*“ unter der Führung des Dr. Adam Drese die ersten Grundlagen der „*zur Harmonie regelredt zu komponierenden Stimmen*“ gelegt habe. Die für einen Jenaer Aufenthalt in Frage kommende Zeit sind die Jahre 1663/64, da für die vorangegangenen Jahre Eberlin in Gotha nachweisbar ist und Adam Drese erst seit 1662 in Jena tätig war⁶. Vermutlich war Eberlin — ebenso wie vorher in Gotha — Diskantist der unter Dreses Leitung stehenden Hofmusik. Die Jenaer Kammerrechnung 1662/63⁷ nennt die Diskantisten mit insgesamt 32 fl 12 g nur summarisch. Da zwischen den einzelnen thüringischen Hofhaltungen ein reger Austausch von Musikern bestand, die anlässlich besonderer Festlichkeiten die Hofmusik der benachbarten Residenzen verstärkten, ist der Wechsel Eberlins von Gotha nach Jena ebensowenig verwunderlich wie der spätere Wechsel nach Marksuhl. Zudem wäre Eberlin nicht der einzige gewesen, der den Unterricht des Kapelldirektors Drese suchte; auch Johann Sebastian Dicelius, Johann Keßler, Christian Demelius und Johann Philipp Förtsch weilten aus diesem Grunde in Jena. Wann Eberlin in den Dienst des Herzogs Johann Georg von Sachsen-Marksuhl getreten ist, läßt sich mit Genauigkeit nicht sagen. Eine diesbezügliche Bestallungsurkunde ist nicht bekannt. Allerdings gab es an der Marksuhler Hofhaltung auch keine ausgesprochene Hofmusik, in deren Dienst Eberlin hätte gestellt werden können. Die Musikpflege beschränkte sich auf die Kantorei, die Stadtpfeiferei und die Trompeter. Vermutlich handelt es sich obendrein um die aus Eisenach angeforderten Stadtpfeifer. Lediglich im Jahre 1662 erscheint in den Rechnungen ein „*Musicant*“. Es ist Friedrich Schinck (oder Schincke), dem anlässlich seiner Hochzeit 6 Taler verehrt wurden⁸. Die Dienerbesoldung enthält keine Nennung weiterer Musiker. Die erste Nennung von Eberlins Namen in Marksuhl datiert vom April 1664⁹. Wahrscheinlich hat er von Jena aus den Herzog Johann Georg auf Reisen begleitet. Eine feste Besoldung seitens des Marksuhler Hofes erfolgte erst ab Weihnachten 1667. Bis dahin scheint Eberlins Stellung bei Hof eine ungesicherte gewesen zu sein. Er erhielt nur weniger bedeutende Beträge zum Lebensunterhalt. Die Höhe dieser Beträge schwankt zwischen 10 g 8 Pf und 1 Taler 10 g. Die Anlässe wechseln. Einmal bekommt er das Geld „*zu einew Mantel*“, einmal „*vor 1 paar Neue undt 1 paar alte Schue*“ und schließlich „*zu Seithen*“¹⁰. Der Herzog mag die Begabung des jungen Musikers erkannt und dessen musikalische Ausbildung gefördert haben. Im Sommer 1666 erhielt Eberlin 9 fl 3 g „*zur Zehrung nacher Nürnberg*“, um „*vor Ihr. Durchl. zu Nürnbergk eine Geige zu erkauffen*“.

Herzog Johann Georg hatte 1661 Johanetta, die Witwe des Landgrafen zu Hessen-Braubach geheiratet¹¹. Durch diese Heirat fiel der altenkirchisch Teil der Grafschaft Sayn mit den Ämtern Friedewald, Freißberg, Altenkirchen und Berndorf an Johann Georg, der

4 Historisches Staatsarchiv Gotha, Friedensteinsche Kammerrechnungen (= KR) 1661/62.

5 Stadtbibliothek Nürnberg, Sign. Will VIII 354.

6 Vgl. G. Kraft, Artikel Drese in MGG.

7 Staatsarchiv (= StA) Weimar, Sign. 1823.

8 StA Weimar, Marksuhler KR 1662, Sign. 1728.

9 StA Weimar, Fürstl. Reise-Rechnung Marksuhl 1664/65, Sign. 1732.

10 StA Weimar, Reiserechnungen Johann Georgs 1666/68, Sign. 1733.

11 Vgl. J. G. Gottschal, *Geschichte des Herzoglichen Fürstenhauses Sachsen-Weimar und Eisenach*, Weifenfels-Leipzig 1797.

zeitweise in Friedewald residierte¹². Die Kenntnis dieser Tatsachen ist insofern interessant, als sich in den Reiserechnungen Johann Georgs 1666/68 verschiedene Eberlin betreffende Notizen finden, die in Altenkirchen unterzeichnet sind. Sie datieren alle aus dem Jahre 1667 und betreffen wiederum nur kleinere Beträge „zu Ein paar schuen“, „vor Einen Neuen Hut“ und dergleichen. Diese und ähnliche Eintragungen in den Reiserechnungen sind die einzigen, die eine Anwesenheit Eberlins „auf dem Westerwald“ bezeugen. Immerhin sind sie — wenn auch nur teilweise — eine Bestätigung dessen, was Telemann meint, wenn er erwähnt¹³, daß Eberlin die Stelle eines „Regentens auf dem Westerwalde, in eisenachischen Diensten“ innegehabt habe. An anderer Stelle¹⁴ wird er als „geheimer Secretair und Müntzwardeins auf dem Westerwalde“ genannt. Daß Eberlin die genannten Funktionen bekleidete, bestätigte sich nicht, wohl aber, daß er sich im Dienste Johann Georgs in Friedewald bzw. Altenkirchen aufgehalten hat. Wenn man in Erwägung zieht, daß er dort der Hofmusik vorstand — soweit überhaupt vorhanden —, so scheint die Bezeichnung „regens“ für ihn nicht unangebracht. Leider sind Akten, die über eine Musikpflege und das Münzwesen der Residenzen Altenkirchen und Friedewald Auskunft geben könnten, nicht erhalten¹⁵.

Nach dem Tode des Herzogs Adolph Wilhelm im Jahre 1668 fiel Eisenach ebenfalls an Herzog Johann Georg. Damit wurden die Verbindungen zwischen den benachbarten Residenzen Marksuhl und Eisenach noch enger. Für die Zeit von Weihnachten 1667 bis 1668 erhielt Eberlin am 16. Mai und 29. Juli 1668 von der Eisenacher Rentkammer eine Besoldung von je 11 fl 9 g¹⁶. Es ist dies in den Eisenacher Rechnungen das erste Mal, daß Eberlins Name in der langen Reihe der vom Hofe regelmäßig zu besoldenden Diener genannt wird. Auf jeden Fall war die feste Besoldung für den nunmehr einundzwanzigjährigen Musiker ein wirtschaftlicher Gewinn.

Durch Vermittlung des hessischen Landgrafen und Kardinals Friedrich (1616—1682) und auf Anraten des Herzogs kam ein mehrjähriger Aufenthalt Eberlins in Rom zustande. Unter welchen Umständen und wann die Abreise nach Rom erfolgte, wissen wir nicht. Als sicherer Beleg für den längeren Italien-Aufenthalt darf die bereits erwähnte Widmung der Triosonaten gelten¹⁷. Mit Sicherheit kommt die Zeit zwischen dem 29. 7. 1668 und Ostern 1671 für den Aufenthalt in Rom in Frage. Zwischen diesen beiden Zeitpunkten fehlt in Eisenacher wie Marksuhler Akten jede Erwähnung.

In den ersten Monaten des Jahres 1671 scheint Eberlin Rom wieder verlassen zu haben, um nach Marksuhl zurückzukehren. Für die Zeit von Ostern bis Michaelis 1671 erhielt er am 21. 9. 1671 eine Besoldung von 28 fl 13 g, also pro Quartal 14 fl 6 g. Bedeutete schon diese Besoldung eine Steigerung gegenüber 1667 (pro Quartal 11 fl 9 g), so stiegen die Jahreseinkünfte im folgenden Jahr sogar auf 71 fl 9 g¹⁸. Hinzu kamen noch kleinere Beträge für Kolophonium und dergleichen. Vielleicht darf man aus der erhöhten Besoldung auf eine gewachsene gesellschaftliche Anerkennung des während der römischen Jahre auch künstlerisch gereiften Musikers schließen.

Im Jahre 1672 erfolgte die Verlegung der Marksuhler Hofhaltung Johann Georgs. Eisenach wurde Hauptstadt eines selbständigen Fürstentums, das freilich nicht größer als 660 Quadratkilometer, aber damit noch immer nicht das kleinste der deutschen Fürstentümer war. Im Kantorenamt zu St. Georg hatte gerade ein Wechsel stattgefunden. 1671

¹² Vgl. J. W. Storch, *Topographisch-historische Beschreibung der Stadt Eisenach sowie der sie umgebenden Berge . . . nebst Regentengeschichte*, Eisenach 1837.

¹³ G. Ph. Telemanns Selbstbiographie für Johann Matthesons *Grundlage einer Ehrenpforte*, 1740.

¹⁴ *Nachrichten von Niedersächsischen berühmten Leuten und Familien*, 1. Bd., Hamburg 1768.

¹⁵ Freundliche Auskunft des StA Koblenz.

¹⁶ StA Weimar, Eisenacher KR 1667/68.

¹⁷ Eine ausführliche Darstellung von Eberlins Aufenthalt in Rom bereitet der Verfasser vor.

¹⁸ StA Weimar, Marksuhler KR.

war der „alte Cantor“ Theodor Schuchhardt (1601–1677)¹⁹ durch den aus Jena hierher berufenen Johann Andreas Schmidt abgelöst worden. Auch das Amt des Stadtpfeifers war durch den Eisenacher Rat neu besetzt worden. Bis 1671 hatte Christoph Schmidt, der Schwiegervater Johann Christian Bachs (1640–1682; Nr. 7 der Bachschen Genealogie²⁰), hier Dienst getan. Dessen Nachfolger wurde Johann Ambrosius Bach, der Vater Johann Sebastian's. An weiteren Musikern sind zu nennen die fürstlichen Trompeter Emanuel Germann, Martin Buchspieß, Hans Georg Schneider und Zacharias Bernß. Eine eigene Hofkapelle gab es auch in Eisenach nicht. Eberlin ist der einzige, der in den Rechnungen ausdrücklich als „Muscant“ geführt wird. Aber nicht nur als ausübender Musiker, der bei Festlichkeiten aufzuspielen hatte, sondern auch als Komponist trat er in Erscheinung. Wegen „verfertigten Liedes und gebrachter Music auf Ihro Durchl. des Herzogs Namens-Tag“ erhielt er am 24. 6. 1673 6 fl 18 g. Gegen Ende des Jahres 1672 erfolgte eine weitere Erhöhung der Jahresbesoldung. Gegenüber den 71 fl 9 g des Vorjahres erhielt er jetzt allein für ein Quartal 28 fl 12 g. Damit waren die materiellen Voraussetzungen zur Gründung eines eigenen Hausstandes geschaffen. Unter dem 27. 1. 1673 findet sich im Kirchenbuch Marksuhl folgende Eintragung: „Den 27. Jan. ist H. Daniel Eberlin Hoffmusicant mit Franzisca Wilhelmina Frischleben copuliert worden.“ Die Braut weilte vermutlich als Kammerzofe am herzoglichen Hofe zu Marksuhl. Sie ist die Tochter des „Arolsichen Gärtners“ Johann Frischleben²¹ (gest. 1669) und war am 1. 1. 1655 in der Kirche zu Arolsen getauft worden. Der Eheschließung des fürstlichen Musikanten Eberlin wurde seitens des Herzogs mit einem 13 fl 15 g betragenden „Hochzeitspraesent“ gedacht, das ihm am gleichen Tag ausgezahlt worden war. Nach diesem Datum ist er noch für einige Monate in Eisenach nachweisbar. Dieser erste längere Eisenacher Aufenthalt ging für ihn etwa gegen Mitte August 1673 zu Ende. Am 15. 7. 1673 läßt er sich letztmalig während dieser Periode nachweisen. Da er für das angebrochene Quartal Michaelis lediglich 6 fl 12 g erhielt, scheint er während der ersten Augsthälfte seinen Dienst quittiert zu haben. Die Gründe für diesen Entschluß sind unbekannt. Eberlin scheint sich mit seiner Frau sofort nach Nürnberg gewandt zu haben. Bei den Taufen seiner drei in Nürnberg geborenen Kinder wird er regelmäßig als „Musicus“ genannt, ist also auch weiterhin musikalisch tätig gewesen. Da die Nürnberger Stadtrechnungen dieser Jahre fehlen, ließ sich Eberlin nicht unter den Ratsmusikanten nachweisen. Daher ist schwer zu sagen, ob er in städtischen Diensten oder „freischaffend“ wirkte.

Doppelmayr²² berichtet in Zusammenhang mit dem Sohn des Nürnberger Ratsmusikanten Gabriel Schütz²³, Jacob Balthasar, daß dieser „das Clavier und die Composition bei Georg Caspar Weckern und Daniel Eberlin, zweyen berühmten Männern“ gelernt habe. So sind wir wenigstens über eine Form von Eberlins Beschäftigung informiert. Folgende Anmerkung zu seiner Person findet sich außerdem bei Doppelmayr: „Dieser Daniel Eberlin machte sich wegen seiner Composition, und daß er einen guten Violinisten abgab, auch allerhand Sonaten zu Kupffer bringen liese / zu seiner Zeit wohl bekannt, und erlangte nach deme die Bedienung eines Capellmeisters an dem Eisenachischen Hofe“²⁴.

¹⁹ W. Braun, *Theodor Schuchardt und die Eisenacher Musikkultur im 17. Jahrhundert*, in: AfMw XV, 1958, S. 291.

²⁰ *Bach-Dokumente*, hrsg. vom Bacharchiv Leipzig. Bd. 1: *Schriftstücke von der Hand J. S. Bachs*, Leipzig 1963, S. 257.

²¹ Freundliche Mitteilung des Evangelischen Pfarramtes Helsen (Waldeck). Die Schreibweise des Namens Frischleben ist in den Kirchenbüchern immer Frisleben. Eine weitere Tochter des Johann Frischleben, Amalie Louise, wurde im März 1661 zu Arolsen getauft und heiratete am 7. 8. 1694 in Eisenach den Kammerdiener Johann Jeremias Schmidt. Sie war Pate bei der am 15. 2. 1681 in Kassel geborenen Tochter Daniel Eberlins, der späteren Frau Georg Philipp Telemanns.

²² J. G. Doppelmayr, *Historische Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern*, Nürnberg 1730.

²³ Vgl. H. R. Jung, Artikel Schütz in MGG.

²⁴ Doppelmayr, a. a. O.

Namhafte Persönlichkeiten des Nürnberger Musiklebens gehörten zu den Paten von Eberlins Kindern. Am 3. 11. 1673 wurde bei St. Lorenz die Tochter Eleonora Veronica getauft. Paten waren „*Eleonora Erdmuth Loysa Princeßin u. Herzogin zu Saxen Eysenach absens*“ und „*Veronica Gabriel Schützen Musici uxor*“. Bei dem am 19. 11. 1674 bei St. Sebald getauften Sohn Johann David vertrat die Patenstelle der „*Handelsmann Johann David Agricola*“ und schließlich waren Georg Caspar Wecker, Organist bei St. Egidien zu Nürnberg, und Emanuel Germann, „*fürstl.-sächs. Eisenachischer Küchenmeister*“ Paten bei dem am 23. 12. 1676 ebenfalls bei St. Sebald getauften Sohn Georg Emanuel²⁵.

Wenn — auf Telemanns Selbstbiographie in Matthesons *Ehrenpforte* fußend — in allen erreichbaren Lexika²⁶ von einer angeblichen Tätigkeit Eberlins als Bibliothekar berichtet wird, so dürfte dies dahingehend berichtigt werden, daß er nicht Bibliothekar, wohl aber Registrator gewesen ist. Die Nürnberger Ratsverlässe geben darüber eindeutig Auskunft. Am 25. 2. 1675 ist „*an des aus gewissen Ursachen ohnlängst removierten Registratoris der größern Registratur, Lt. Johann Hieronymi Frischens, Stelle unter denen neun vorgeschlagenen Subjektis Daniel Eberlein per majora ernennet worden*“²⁷. Mit dem 1. 3. 1675 scheint er seinen neuen Dienst angetreten zu haben. Unter diesem Datum ist der folgende Vermerk zu finden: „*Daniel Eberlein hat alß ein neuangehender Registrator in der hinteren Registratur bey sitzendem Rath die Pflicht angehört, gelobt u. darauff das Jurament abgelegt, wobey befohlen worden, weiln die Pflicht zimblich weitläufftig, dieselbe zu deren beßern Beobachtung auf ein Täfelein zu schreiben u. in der Registratur zu affigieren*“²⁸.

Man darf annehmen, daß ein Registrator dem Posten eines Schreibers ähnliche Aufgaben in der städtischen Verwaltung zu erledigen hatte. Auf den temperamentvollen Charakter Eberlins, der auch in späteren Jahren noch zutage tritt, läßt sich aus einem weiteren Vermerk vom 25. 8. 1675 schließen: „*Conrad Fenzel, Wirth zum Gulden Lamb unter der Vesten, so von Daniel Eberlin, Registratore, mit einer Kandel am Kopff geschlagen worden, soll man durch den Lochschreiber umbständig abhören, und, da es mit ihme Gefahr hette, des Eberleins sich versichern lassen, im wiedrigen Fall aber den Verlauff vorlegen, rähtigt zu werden, ob man die Parteyen an das löbl. Funfergericht weisen wolle*“²⁹. Mehr ist über diesen Vorfall nicht bekannt.

Für einen so weitgereisten, temperamentvollen und vielseitig interessierten Mann wie Eberlin war die gleichförmige Tätigkeit in der Registratur wohl nicht der richtige Posten. Am 29. 10. 1675 werden seine Aufgaben sowie deren Erfüllung folgendermaßen charakterisiert³⁰: „*. . . , wobey auch die Erinnerung geschehen, hinfüro zu den Craistagen und dergleichen Verrichtungen anstatt des Registratoris Daniel Eberleins andere Subiecta, welche eine bessere Handschrift haben u. zum Protocoll tüchtig seind, aus der Cantzley zu nehmen*.“ Für die Vermutung, daß Eberlin selbst sich bei dieser Tätigkeit nicht recht wohlgeföhlt hat, spricht die nur zweijährige Frist, während derer er das neue Amt ausgeübt hat. 1675 erschienen auch seine Triosonaten im Druck, deren Widmung eine der wichtigsten Quellen über Eberlins Lebensweg darstellt. Er widmete sie dem Eisenacher Herzog Johann Georg, eventuell in der Hoffnung, von diesem daraufhin eine weitere Besserung seiner Lebensverhältnisse zu erfahren. Titel und Widmung der Sonaten, von denen außerdem nur die Generalbaßstimme erhalten ist, lauten³¹:

²⁵ Freundliche Auskunft des Landeskirchlichen Archivs Nürnberg.

²⁶ *Nachrichten von Niedersächsischen berühmten Leuten und Familien*, a. a. O., S. 354; E. L. Gerber, *Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Leipzig 1790; G. Schilling (Hrsg.), *Encyklopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexikon der Tonkunst*, Stuttgart 1835; H. Mendel (Hrsg.), *Musikalisches Conversations-Lexikon*, Berlin 1873; F.-J. Fétis, *Biographie universelle des Musiciens*, Paris 1878.

²⁷ StA Nürnberg, Ratsverlässe (= RV) Nr. 2703 fol. 5, 5'.

²⁸ StA Nürnberg, RV Nr. 2703 fol. 21.

²⁹ StA Nürnberg, RV Nr. 2709 fol. 116, 116'.

³⁰ StA Nürnberg, RV Nr. 2712 fol. 27.

³¹ Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Stadtbibliothek Nürnberg.

TRIVM / Mirifice variantium / FIDIUM / CONCORDIAE / h. e. / MODULI MUSICI, / quos moderni artis Magistri, / SONATA / vocant, / TERNIS PARTIBUS, / olim / ROMAE, / conflati, / nunc / NORIBERGAE / publicae lucis facti atque aere excusi, / Auctore, / DANIELE EBERLINO, / Apud, Eundem & JOHANNEM DAVIDEM AGRICOLAM. / A. O. R. MDCLXXV. / NORIBERGAE. / SERENISSIMO / PRINCIPI ac DOMINO, / DOMINO / JOHANNI / GEORGIO, / Duci Saxoniae, Juliae, Cliviae, ac Montium, Land- / gravio Thuringiae, Marchioni Misniae, Comiti / Principato Hennebergae, Comiti de Marca, / & Ravenburg, Dynastae in Ravenstein, &c. / SACRAE CAESAREAE MAJESTATIS / Archistratego Vicario, nec non Chiliarchae fortissimo, / PRINCIPI, HEROI, / ac DOMINO MEO / Clementissimo. / VITAM ET FELICITATEM! / Nam cui potius vota haec devota debeam, / quam / SERENITATI TUAE? / Floridioris aetatis meae Nutritor munificentissime! / TIBI, / quicquid hoc vitae, / quicquid etiam, in hujus vitae usura, felicitatis est, / (secundum DEUM quidem Creatorem, & PARENTES Genitores) / gratum acceptumque ni referam, / Cuculo ingrator, / quinimo bipedum ingrattissimus sim. / PRINCEPS / Principio adolescentem me suscepisti, / susceptum aluisti, / altum, omnimoda bonarum artium actionumque cultura / imbuisti jussisti. / Postea / Ingenium in ineptulo aptum Musis, / IPSE PHILOMUSUS AD AMUSSIM, / ubi deprehenderas, / DEUM IMMORTALEM! / quam immortalia tua in me beneficia? / quanta in mei informationem collata expensarum / impendia, stipendia? / Testem provooco unam instar plurium, / Cui par est nihil, & nihil secundum, / (ut Epigrammatici istius Poëtae elogium, faciam meum) / ROMAM: / Haec, / jactis antea a me in alma Salana, / Doctore & Ductore / ADAMO DRESIO, / per biennium, / primis vocum ad harmoniam recte riteque componendarum / fundamentis, / Motu ac Nutu Tuo, / Adjutu autem Proxenetæ proxime a Te mihi conciliati, / EMINENTISSIMI ET CELSISSIMI PRINCIPI, / FRIEDERICI, / S. Romanae Ecclesiae Cardinalis, / & Hassiae Ducis, &c. / DOMINI MEI GRATIOSISSIMI, / edecumatos Artis Musicae Magistros: / CHARISSIMUM, / Cui Charites ipsas lac suggestisse ferebant: / HORATIUM BENEVOLUM, / genuinam Benevolentiae Progeniem, / FRANCISCUM FOGGIUM, & LAELIUM COLISTAM, / Viros per quadriviam Orbis plagam celeberrimos, / ita mihi conciliavit, ita in usum meum accommodavit, / ut, / cum magno illo Macedonum Rege, / palam profari aequè ac profiteri / necesse habeam: / Vitam Parentes, vivendi rationem isthos dedisse, / Quanquam ea ex parte, sicut coetera, / stupendo illi totius orbis Domitori dissimilior reperiar, / quod utrumque, / ET VIVERE ET BENE VIVERE, / SERENITATI TUAE / acceptum a me referendum sit. / Quae certe / immensae Clementiae ac Beneficentiae Fiducia / fecit, effectitque, / ut, remotis tenacioris verecundiae repagulis, / EMBRYONEM HUNC, / Foetum effoetum, / utpote / in excubiarum specula, absque speculo, h. e. nitore, / aliquot jam abhinc annis, / conceptum, natum, / SERENISSIMO NOMINI TUO, / dicarem, / non / gloriolae praemium aucupaturus, / Sed / Tanti Nominis splendore opellae suapte caliginosae / lucem foeneraturus: / RUTA enim es, / Luminibus, (si Nasoni credimus) claritatem afferens. / Sic igitur / Leviculum hoc minusculum / PRINCEPS CLEMENTISSIME! / accipias, velim supplex, / ut sit / Pignus animi, / demisse grati, / & acceptorum beneficiorum nunquam immemor, / sed aeternum Tibi pro iis devincti. / VALE! ET FELICITER PERENNA! / O, ET PRAESIDIUM, ET GRANDE DECUS MEUM! / Dab. Augustae Noricorum, Idibus Febr. / A. O. R. MDCLXXV. / SERENITATIS SUAE / Cliens devotissimus / DANIEL EBERLINUS, / Noriberger Francus.

Der Eisenacher Herzog Johann Georg ersuchte den Nürnberger Rat, Eberlins Demission zu befürworten³². Am 5. 5. 1675 ist in den Ratsverlässen davon erstmalig die Rede, bereits zehn Tage später war Eberlins „durch anderweite frembde Promotion erledigte Stelle“

³² StA Nürnberg, RV Nr. 2732 fol. 99', 100.

durch Franz Wilhelm Springauf³³ besetzt worden. Am 22. Mai war Eberlin bereits abgereist, nicht ohne den Rat um die Erhaltung seines Bürgerrechts ersucht zu haben³⁴. Die „bürgerliche Gebühr“ für seinen Bruder weiterhin zu zahlen, hatte sich Johann Jakob Eberlein (1635—1683), der Diakon der Pfarrkirche St. Lorenz, bereit erklärt.

Spätestens ab 28. Mai weilte Eberlin wieder in Eisenach. Die Kosten für „Zehrung und Fracht als der Secr. Eberlin nebst den Seinigen von Nürnberg überkommen“ wurden am 28. Mai und 11. Juni von der Rentkammer ausgezahlt³⁵. Von nun an wird er in den Rechnungen nicht mehr als „Musicus“, sondern als „Secretär und Capellmeister“ geführt, gelegentlich taucht auch die Bezeichnung „Reise-Secretär und Capellmeister“³⁶ auf. Die Besoldung blieb indessen die gleiche wie während der ersten Eisenacher Zeit (28 fl 12 g pro Quartal), wenn man vom Deputat an Korn und Gerste absieht. Auch 1677 bestand in Eisenach noch keine ausgesprochene Hofkapelle. Allerdings tauchen gegenüber der Zeit von Eberlins erstem Eisenacher Aufenthalt einige neue Namen von Musikern auf. Als wichtigster ist Johann Pachelbel zu nennen, der 1677/78 für kurze Zeit als Organist in Eisenach weilte³⁷. Hinzu kommen die Namen des Musikanten Georg Andreas Kraft und des „Trompeters und Musici“ Jacob Storzmann. Die Anzahl der Trompeter war gestiegen. Am Hofe weilten nunmehr Johann Georg Ebel, Hanß Jost Rechtebach, Christian Friedrich Seidlinger, Hans Georg Schneider, Samuel Schmidt, Emanuel Germann und Martin Buchspieß.

Am 19. 9. 1677 wurde eine Tochter Eberlins begraben³⁸. Es kann sich dabei nur um Eberlins ältestes Kind Eleonora Veronica handeln. In diese Zeit fallen vermutlich auch einige erneute Aufenthalte in Altenkirchen, wohin Eberlin in seiner Eigenschaft als Reise-sekretär mehrfach gekommen sein dürfte. Am 22. 10. 1677 erhielt er 3 fl 9 g „zur Zehrung nacher Altkirchen“³⁹. Daß er während seiner Aufenthalte in Altenkirchen nicht nur als Reisebegleiter, sondern auch als Leiter der dortigen Hofmusik fungierte, versteht sich von selbst.

Auf den Reisen zwischen Eisenach und Altenkirchen wird Eberlin genügend Gelegenheit gehabt haben, die Hofkapelle des Landgrafen Carl von Hessen-Kassel kennenzulernen, vielleicht sogar persönliche Beziehungen zu einzelnen Kapellmitgliedern anzuknüpfen. Diese Begegnungen mögen die erste Fühlungnahme mit der Umgebung gewesen sein, die ihm später für Jahrzehnte zur Heimat werden sollte.

Am 17. 9. 1678 wurde in Eisenach eine weitere Tochter, Anna Marie Catharina, getauft. Die Taufpaten waren „H. Amtmann Ebertes Tochter Anna Maria, H. Matthias Georg Gewitter und Fr. Marie Catharina Kehrin, Hauptmannin“. Die Zahlung der Quartalsbesoldung für Michaelis 1678 am 30. September ist die letzte Erwähnung Eberlins innerhalb dieses zweiten Eisenacher Aufenthaltes. Nur von Juni 1677 bis zum Herbst 1678 — unterbrochen durch den Aufenthalt in Altenkirchen — hatte seine Eisenacher Kapellmeisterzeit gedauert. Sicherlich nicht ohne Einfluß auf den Entschluß, den Eisenacher Posten gegen die gleiche Stellung in Kassel einzutauschen, ist die Höhe der Besoldung gewesen. Christiane Engelbrecht teilt eine Besoldungsliste der Kasseler Hofkapelle⁴⁰ mit, aus der hervorgeht, daß der Kapellmeister Eberlin eine Gesamtbesoldung von 408 fl bezogen hat (gegenüber 156 fl 18 g in Eisenach!). Auch die ungleich stärker besetzte Kapelle mit 8 Musikern und

³³ StA Nürnberg, RV Nr. 2732 fol. 156.

³⁴ StA Nürnberg, RV Nr. 2733 fol. 28', 29'.

³⁵ StA Weimar, Eisenacher KR 1676/77, S. 66.

³⁶ Stadtkirchener Eisenach, Kirchenbuch 1671—1683, S. 266.

³⁷ Er scheint auch 1679/80 gelegentlich die Eisenacher Hofmusik verstärkt zu haben, wie aus den Kammerrechnungen hervorgeht: „8 fl 6 g an 7¼ Rtl. dem Organisten Pachelbel von Erfurth inclus. Zehrung zahlt.“

³⁸ Stadtkirchener Eisenach, Kirchenbuch 1671—1683, S. 266.

³⁹ StA Weimar, Eisenacher KR 1677/78, S. 75.

⁴⁰ Chr. Engelbrecht, *Die Hofkapelle des Landgrafen Carl von Hessen-Kassel*, in: Zeitschrift des Vereins für Hessische Geschichte und Landeskunde 68, 1957.

4 Kapellknaben (1681) mag Eberlin gereizt haben, nach Kassel überzuwechseln. Am 15. 2. 1681 wurde dem Kapellmeister eine Tochter geboren. Es handelt sich hierbei um die spätere Frau Georg Philipp Telemanns. Der Taufeintrag im Kirchenbuch der Kasseler Hofgemeinde lautet: „den 15ten februaris Morgens umb 5 uhr ist dieses Kind auff dieße Welt gebohren der Vatter ist Herr Daniel Ebeling Capellmeister und ist den 18 hujus getaufft dessen gottel ist gewesen der frau CappelMeisterin Schwester und hat ihm den nahmen geben lassen AMelia Elisabetha juliana“⁴¹. Nach siebenjähriger Amtszeit verließ Eberlin Kassel, um sich wiederum nach Eisenach zu wenden⁴². Am 4. 7. 1685 wurde er als Kapell- und Pagenhofmeister angestellt. Über seine Aufgaben gibt die Bestallungs-urkunde⁴³ Auskunft. Zu seinen Obliegenheiten gehörte es, an Sonn- und Festtagen im Gottesdienst vor der Früh- und Nachmittagspredigt sowie jederzeit zur fürstlichen Tafel zu musizieren, jährlich zwei Kapellknaben „in musicis und auf denen Instrumenten, deren Er mächtig und dazu etwa der eine oder andere Lust tragen möchte“ zu unterrichten und die zu diesem Zwecke im Schloß eingerichteten „exercirstunden“ einzuhalten.

Eberlins musikalisches Wirken scheint auch anderwärts Anerkennung gefunden zu haben, was bei der Fluktuation der Kapellmitglieder an den einzelnen Höfen nicht verwunderlich ist. Johann Mattheson berichtet über Georg von Bertuch (1668–1743), mit dem er im Briefwechsel und Werkaustausch gestanden hatte⁴⁴, daß dieser „im funfzehnten Jahr von Eberlin die Violin zu spielen, und etwas von der Composition erlernt hat“. Wenn es stimmt, daß Bertuch als Fünfzehnjähriger die Bekanntschaft Eberlins gemacht hat, müßte dies bereits 1683 in Kassel geschehen sein. Der erste Nachweis Bertuchs am Eisenacher Hof stammt aus dem Jahre 1685/86, nachdem schon im Jahr zuvor (erstmalig am 18. 8. 1684) ein Diskantist Johann Jacob Bertuch auftaucht. Bis zum Jahre 1688 wurde Georg Bertuch durch den Kantor Johann Andreas Schmidt unterrichtet, dürfte also während dieser Zeit auch Eberlins Schüler gewesen sein.

Vier Kinder Eberlins wurden in Eisenach getauft: Anna Maria Catharina, Carl Wilhelm (am 6. 8. 1685)⁴⁵, Johann Daniel (am 12. 1. 1688) und Johann Christoph (am 10. 8. 1690)⁴⁶.

Das Amt des Kapellmeisters, Pagenhofmeisters und Sekretärs hat Eberlin wohl bis zum Jahre 1689 innegehabt. In den Rechnungen wird er bis dahin unter diesen Titeln genannt. Das Jahr 1689 bedeutet in seiner musikalischen Laufbahn eine entscheidende Zäsur, wenn nicht gar einen äußerlichen Abschluß seiner Tätigkeit als Komponist und Musiker. Eberlin wurde nunmehr Münzsekretär der neu eingerichteten herzoglichen Münze. Eine Bestallungsurkunde scheint nicht erhalten zu sein. Von diesem Jahr an wird er in den Rechnungen auch nicht mehr als Kapellmeister, sondern nur noch als Münzsekretär geführt. Seine Besoldung erscheint auch nicht mehr unter der allgemeinen Dienerbesoldung, sondern unter den Ausgaben „vor fürstl. Münz alhier“. Es wäre denkbar, daß er im Amte des Kapellmeisters von einem anderen Musiker abgelöst worden wäre. Eine entsprechende Urkunde oder etwaige andere Hinweise auf die Verpflichtung eines neuen Kapellmeisters lassen sich jedoch nicht finden.

Nachfolger des 1686 verstorbenen Herzogs Johann Georg I. war dessen Sohn Johann Georg II. geworden. Prachtliebend und ehrgeizig, ließ er 1689 in Eisenach eine Münze errichten, deren Rechtmäßigkeit er mit dem im Lande „umgehenden Bergbau“ und mit dem ihm „von alters her“ zustehenden Münzregal begründete. Eine nennenswerte Silber-

41 Freundliche Mitteilung des StA Marburg.

42 Zu Eberlins Kasseler Jahren 1678–1685 vgl. Chr. Engelbrecht a. a. O.

43 StA Weimar, Eisenacher Archiv, Dienersachen, Bd. 17, S. 166.

44 Vgl. E. Wennig, *Chronik des musikalischen Lebens der Stadt Jena*, Jena o. J., S. 68.

45 Er wirkte später als Zeichner und Maler in Kassel und wurde am 3. 11. 1713 daselbst (Altstädter Gemeinde) als „Bauverwalter“ beerdigt. Vgl. J. Hoffmeister, *Gesammelte Nachrichten über Künstler und Kunsthandwerker in Hessen seit etwa 300 Jahren*, Hannover 1885.

46 Stadtkirchnelei Eisenach, Kirchenbuch.

ausbeute aus den bei Eisenach und Marksuhl betriebenen Versuchsbergwerken ist aber wohl kaum möglich gewesen. Das Einschmelzen von Münzen zum Zwecke des Neuprägens war zwar streng verboten, wurde aber in der Münze eifrig praktiziert. Der Herzog setzte sich auch über die in den Jahren 1667, 1676 und 1680 herausgekommenen kaiserlichen Münzedikte hinweg, die ein Ausprägen von Münzen nur den dafür zuständigen Kreis-münzstätten erlaubten. All diese Voraussetzungen mußten Eberlin ebenso bekannt gewesen sein wie die Praxis des Ausprägens von zu geringhaltigen Münzen. Trotzdem übernahm er die Stelle des Münzsekretärs. Was ihn dazu bewogen haben mag, ist schwer zu erraten. Sollte die Besoldung den Ausschlag gegeben haben? Von 1685 an hatte er mit ziemlicher Regelmäßigkeit eine Quartalsbesoldung in Höhe von 58 fl 19 g 6 Pf. erhalten. Das entspricht einer Jahreseinkunft von 235 fl 15 g. Lediglich 1689/90 wurde diese Summe überschritten. Die Rechnungen nennen einen Betrag von 176 fl 16 g 6 Pf. für den Sekretär Eberlin⁴⁷ und 92 fl 17 g für den Münzsekretär Eberlin⁴⁸. Zwar stellt die Summe beider Beträge einen erheblichen Unterschied gegenüber der früheren Besoldungshöhe dar, indes ist die Zahlung der Beträge in dieser Höhe nur einmal erfolgt. Für die Quartale Weihnachten 1690 bis Michaelis 1691 schwankt die Besoldung wieder zwischen 43 fl 16 g und 74 fl 18 g. Dem langjährigen Hofbedienten mußte aus früheren Jahren auch bekannt sein, daß die Zahlung der Besoldung oft mit erheblicher Verspätung erfolgte.

Die erste Erwähnung Eberlins als Münzsekretär datiert vom 28. 11. 1689. Immer wieder stößt man beim Studium der Münzakten auf eine eventuell zu erwartende Münzrevision durch eine kaiserliche Kommission. In einem Erlaß ordnete der Herzog an, daß „das Gewölb oder der Keller aufgeräumt werden, damit man allenfalls bey übereilender Commission, die Silber und Taschen darein werffen und Salviren könne“⁴⁹. Am 6. 9. 1690 wurde dem Herzog berichtet, ein kaiserlicher Kommissar sei unterwegs, dessen Vorhaben es sei, „in den Reichsstädten die Münzmeister und Lieferanten . . . aufzusuchen, und wann Er sie haben kann, zu bestrafen. Daß er aber weiter gehen und ein und anderen Fürsten des Reichs oder Dero bedienten, wegen des Münzwesens attaquieren wollte, davon merckte man nichts, sondern es mag nur alles auf die Herren Grafen und Reichsbürger abgesehen seyn, bei welder Beschaffenheit zu Eisenach man sich nichts zu besorgen hat“⁵⁰.

Der Herzog münzte also weiter. Um seinem Münzmeister eine gewisse Sicherheit zu geben, stellte er ihm einen Schutzbrief aus, in dem er ihm verspricht, „Ihn wegen seiner bey unserer fürstl. Münz leistenden dienst und derer Ihme daraus entstehende Verantwortung nicht allein schadloß zu halten, sondern auch gegen männiglich, und wo es die nothdurfft erfordern möchte, zu schützen und fürstl. zu handhaben“⁵¹.

Ähnlich lautende Schutzbriefe wurden Eberlin und den Münzbedienten am 26. März, 20. April, 3. und 15. August, 16. November und 16. Dezember 1691 ausgestellt. Auch der Herzog scheint sich der Berechtigung seines Münzbetriebs nicht ganz sicher gewesen zu sein. Unter diesen Umständen zog es der Münzmeister Henning Christian Müller vor, dem Eisenacher Münzbetrieb den Rücken zu kehren, allerdings nicht ohne Hinterlassung beträchtlicher Schulden. Das Amt des Münzmeisters wurde nach Müllers Weggang vom bisherigen Münzsekretär Eberlin übernommen. Im Sommer 1691 wird dem Herzog mitgeteilt, man habe in Erfahrung gebracht, daß in Eisenach noch immer eine große Summe geringhaltigen Geldes geprägt würde. Der Kurfürst von Brandenburg könne „Soldies unmöglich länger geschehen lassen“ und müsse „diesem Wercke ohne Verzug sich zuläng-

47 StA Weimar, Eisenacher KR 1689/90, Dienerbesoldung S. 108.

48 StA Weimar, Eisenacher KR 1689/90, Münzbesoldung S. 206.

49 StA Weimar, Eisenacher Archiv, Münzwesen Bd. 57, S. 68.

50 StA Weimar, Eisenacher Archiv, Münzwesen Bd. 57, S. 37. Brief Jacob Döplers aus Sonderhausen an den Hofmarschall Georg Ludwig Schellhaß.

51 StA Weimar, Eisenach Archiv, Münzwesen Bd. 57, S. 41.

lich entgegen setzen“. Des Herzogs Reaktion: „*Es soll unser Secretarius Daniel Eberlin Unßer fürstl. Münzwesen ford führen und unseren Nuzen bestmöglich befördern.*“ Wie die „*bestmögliche Beförderung*“ des herzoglichen Münzwesens auszusehen hatte, zeigt ein Versprechen Eberlins vom 26. 7. 1691, in dem er garantiert „*anstatt derer sonst gehabten 10 ggl von der Marck fein, à dato anhin künfftig 16 ggl von der Marck fein zu münzen*“⁵². Er wurde auch aufgefordert, „*alle die Silber, so viel derer zum Kauf angeboten werden, immediate anzunehmen*“, allerdings sollten sich die Münzbedienten bei Strafe nicht unterstehen, „*die liveranten mit Gewalt und Bedrohung an sich zu ziehen*“. Demnach scheint es in der Münze zuweilen recht turbulent zugegangen zu sein und es verwundert nicht, daß es „*wegen der Lieferung der Silber bisanhero etwas unrichtig zu gangen und auch dort allerhand streit und verdrießlichkeit deshalb entstanden sind*“. Bei solchen Gelegenheiten war der Herzog sehr schnell mit der Zurückziehung seiner Schutzbriefe zur Hand.

Nachdem die mehrfachen Warnungen von verschiedenen Seiten den Herzog nicht hatten bewegen können, das Ausmünzen geringhaltigen Geldes einzustellen, erfolgte am 16. 1. 1692 eine kaiserliche Münzrevision, die alles beschlagnahmte, dessen sie habhaft werden konnte. Johann Georg jedoch war selbst jetzt noch nicht geneigt, den kaiserlichen Forderungen nachzukommen. So, wie die Kommission alles erreichbare Geld gewaltsam an sich gebracht hatte, so holte sich der Herzog einen Teil desselben zurück. Der alleinige Geschädigte war nach diesen Vorgängen der Münzmeister Eberlin. An ihm blieb der Makel der Geldunterschlagung haften — den „*Kaiserlichen*“ war ja nicht alles Geld wieder genommen worden —, man zog sich so sehr leicht aus der Schlinge und schließlich konnte man ja darauf verweisen, daß Eberlin nicht der erste unredliche Münzmeister war. Es fehlte noch ein Betrag von 16 000 Talern, für deren Beschaffung der Münzmeister verantwortlich gemacht wurde. Dieser bat daraufhin um eine Belassung im Amt, um das fehlende Geld zu beschaffen. Es gelang ihm, 13 000 Taler zu erlegen. Er selbst hatte an rückständiger Besoldung und dergleichen von der Rentkammer noch 474 Taler 4 ggl zu fordern. Von Interesse dürfte ein Nachsatz eines Schreibens vom 16. 2. 1692 sein, in dem Eberlin bemerkt: „*Der Rentmeister Müller ist so glücklich gewesen, daß er nicht nur allein von jeder Mark fein 14 ggl gehabt, sondern Serenissimus haben noch darzu alles Kupfer, und andere Sachen, benebens die Liveranten bezahlt, und genade über genade wiederfahren lassen; Ich aber hab Spott, Schand und Todesgefahr ausstehen, und vor alle meine Mühe, mich in unendliche Schulden last stecken, und meine Freyheit zugleich verlihren müssen.*“ Ob Eberlin verhaftet oder in der Münze unter Hausarrest gestellt war⁵³, geht aus den Akten nicht hervor.

Die Eisenacher Ratsprotokolle⁵⁴ berichten, daß Eberlin am 15. 3. 1692 Eisenach bereits verlassen hatte, und zwar unter Hinterlassung von 100 Talern Schulden. Seine Frau sei im Begriff, Eisenach ebenfalls zu verlassen, wird in der gleichen Quelle berichtet. Sie taucht am 27. 4. 1692 noch als Taufpate bei dem Sohn des Kantors Andreas Christian Dedekind⁵⁵ und am 1. 8. 1692 bei der Tochter des Handelsmannes Johann Nicolaus Schilder⁵⁶ auf. Danach scheint sie ihrem Mann gefolgt zu sein, denn am 20. 10. 1692 mußte sie sich bei der Taufe der Tochter des „*Münzschlössers*“ Henning Hauße durch ihre Mutter vertreten lassen⁵⁷. Vermutlich im Jahre 1691 muß Daniel Eberlin in Eisenach auch ein Haus erworben haben. Es handelt sich um ein Haus an der Westseite des Marktes (damals „*An der Rolle*“).

⁵² StA Weimar, Eisenacher Archiv, Münzwesen Bd. 57, S. 70.

⁵³ Die Klausel, daß der Münzmeister sich nicht ohne Vorwissen des Herzogs aus der Münze entfernen darf, findet sich auch in der Bestallungsurkunde von Eberlins Nachfolger Johann Carl Falkner.

⁵⁴ Stadtarchiv Eisenach, Ratsprotokolle 1691/92, S. 199.

⁵⁵ Stadtkirchenerlei Eisenach, Kirchenbuch 1684—1695, S. 421.

⁵⁶ Ebenda S. 435.

⁵⁷ Ebenda S. 444.

Aus den Akten⁵⁸ geht hervor, daß am 27. 8. 1692 ein Herr Weber namens Daniel Eberlins dessen Haus am Markt dem Johannes Herdht hat zuschreiben lassen. Daneben findet sich der Vermerk: „*Wurde eodem ihm Eberlin erst zu- u. zugleich wieder abgeschrieben.*“

Für die folgenden Jahre verlischt Eberlins Spur. Die Nennung der Tätigkeit Eberlins als „*Bankirer in Hamburg und Altenau*“ in Telemanns Selbstbiographie ließ sich nicht belegen⁵⁹.

Erst 1705, dreizehn Jahre nach dem Weggang aus Eisenach, taucht sein Name wieder auf. Das Kirchenbuch der Altstädter Gemeinde in Kassel berichtet: „*Anno 1705 Martius — den 25ten Herr Capitain Eberlein hatt seine liebste lassen beerdigen.*“ Dieser Eintrag bestätigt, daß Eberlin an den Ort seines einstigen Wirkens zurückgekehrt war, allerdings jetzt in grundsätzlich andersartiger Funktion. Für eine eventuelle musikalische Betätigung fand sich bisher — ähnlich der Eisenacher Zeit von 1689 bis 1692 — kein Hinweis. Nach dem Tode seiner ersten Frau im Jahre 1705 heiratete Eberlin am 3. 11. 1707 Christiana Agnesa Trubelin von Nesselröden⁶⁰. Im Trauungseintrag⁶¹ wird Eberlin als „*Capitaine unter Hochfürstl. Milice vom 3. Bat.*“ bezeichnet. Dieser Ehe entstammen vier Kinder. Patin der am 7. 8. geborenen und am 11. 8. 1708 in Kassel (Garnisongemeinde) getauften Tochter Ernestina Friderica war „*Jungfer Ernestina Friderica, eines fstl. Saxen-Eisenachischen Kammerdieners H. Joh. Jeremias Schmitt Tochter*“⁶². Das zweite Kind Georg Wilhelm wurde am 13. 10. 1710 getauft⁶³. Pate war „*H. Georg Eberlin, General-Adjutant unter Königl. Majestät von Dänemark*“⁶⁴. Bei dem am 9. 7. 1712 getauften Sohn Johann Wilhelm vertrat der Herzog Johann Wilhelm von Sachsen-Eisenach die Patenstelle⁶⁵. Dieser bedachte Daniel Eberlin mit einer Patenverehrung von 13 fl 15 g. Der entsprechende Eintrag in der Kammerrechnung lautet: „*13 fl 15 g dem vormahligen Capelmeister Eberlin zu Casel zum Patenpraesent gnaedigst verehret den 23. Jan. 1713*“⁶⁶. Der zu dieser Buchung gehörige Beleg befindet sich als unbezeichnetes Schriftstück im Eisenacher Bachhaus⁶⁷. Darin bestätigt eine Tochter Eberlins (es kommen hierfür wohl nur die am 17. 9. 1678 in Eisenach getaufte Anna Marie Catharina oder die am 7. 2. 1683 in Kassel getaufte Maria Amelia in Betracht) den Empfang von 12 Talern durch den Kammeragenten Kühn. Sie bedankt sich dafür, daß der Herzog „*meinem Vatter Daniel Eberlin die Gnade erwiesen, und Ihm zwölf Rthlr. zum Pathen Gelde wegen seines jüngsten gebohrenen Sohn Johann Wilhelm, gnädigst durch mich überschicken wollen*“ und versichert, ihrem Vater das Geld zuzustellen. Unterzeichnet ist das Schreiben von „*M Schroedern nec de Eberlin*“.

Das letzte Kind Daniel Eberlins, Anna Marie Wilhelmine, wurde am 24. 8. 1714 getauft⁶⁸. Patin war „*Frau Ursula Menkin, Frau Rittmeisterin alhier, weil. H. Conrad Heinr. Menken rel.*“.

Den Hinweis auf den Tod Daniel Eberlins gibt ein Kirchenbucheintrag der Freiheiter Gemeinde in Kassel: „*Anno 1715 ohne leichpredigt begraben worden Julius den 5. Christina Agnesia, Capitain Eberlins sel. nachgelassenes töchterlein Alter 3 Jahre.*“ Nun ist unter

⁵⁸ Stadtarchiv Eisenach, Protokoll für Ab- und Zuschreiben 1690, S. 57.

⁵⁹ Weder die Hamburger Kirchenbücher noch die Erdgeldregister, Bürgerbücher oder Weddebücher nennen seinen Namen.

⁶⁰ Vermutlich Nesselröden bei Herleshausen/Werra.

⁶¹ StA Marburg, Kirchenbuch der Garnisongemeinde Kassel.

⁶² Vgl. Anmerkung 21.

⁶³ StA Marburg, Kirchenbuch der Garnisongemeinde Kassel.

⁶⁴ Sicherlich der am 23. 12. 1676 zu Nürnberg getaufte Sohn Daniel Eberlins. In den Akten des Rigsarkivet København wird Georg Emanuel Eberlin zwar nicht als „*General-Adjutant*“, wohl aber als „*Cadett auff seine eigene beurse*“, als „*Fändrich*“ (1705), als „*Capitaine*“ (1711), als Chef einer Kompanie des Ost-Seeländischen Regiments (1714) sowie unter den Majoren bei der Kavallerie und den Dragonern (1718) genannt. Er wurde im März 1724 in København (Trinitatiskirche) beerdigt.

⁶⁵ StA Marburg, Kirchenbuch der Garnisongemeinde Kassel.

⁶⁶ StA Weimar, Eisenacher KR 1712/13.

⁶⁷ Vgl. C. Freyse, *Fünfzig Jahre Bachhaus*, in: *Bach-Jahrbuch 1957*, S. 188.

⁶⁸ StA Marburg, Kirchenbuch der Garnisongemeinde Kassel.

den Kindern Daniel Eberlins keines gleichen Namens bekannt. Das den Vornamen der Mutter tragende Kind müßte etwa 1712 geboren sein, wahrscheinlich außerhalb Kassels, da ein Taufeintrag in Kasseler Kirchenbüchern nicht auftaucht. Auch ein Begräbniseintrag Daniel Eberlins, der zwischen Dezember 1713 und dem 5. 7. 1715 gestorben sein muß, ließ sich bisher nicht finden. Nach einem Zeitungsartikel aus dem Jahre 1897⁶⁹ gehörte Daniel Eberlin zu den bemerkenswerten Toten, die auf dem Altstädter Friedhof beigesetzt wurden.

Johann Cramer und andere Hofmusik-Kopisten in Mannheim und München zwischen 1770 und 1810

VON ROBERT MÜNSTER, MÜNCHEN

Eine intensivere Beschäftigung mit den Musikkopisten der europäischen Musikzentren des 18. Jahrhunderts und die Identifizierung wichtiger Schreiber gehört mit zu den Voraussetzungen künftiger musikwissenschaftlicher Quellenforschung. Zweifellos kann hier von verschiedenen Schreiberschulen gesprochen werden: beim Vergleich von Musikmanuskripten aus Wien, Salzburg, München oder Mannheim zeigen sich jeweils deutlich lokale Gemeinsamkeiten, die das Vorhandensein bestimmter Traditionen voraussetzen.

Speziell für die weitere Erforschung der Musik der „Mannheimer Schule“ ist die Feststellung von Mannheimer Kopisten von nicht zu unterschätzender Bedeutung, sind doch die Musikalien des Mannheimer Hofes bekanntlich weitgehend verloren. Noch im vergangenen Krieg mußten z. B. das Theaternuseum in Mannheim oder die Hessische Landesbibliothek Kassel schmerzliche Verluste an Mannheimer Handschriften verzeichnen. Vom beträchtlichen Mannheimer Musikexport des 18. Jahrhunderts aber haben sich doch noch mancherorts, wie z. B. in fürstlichen Musiksammlungen, Teilbestände erhalten, die auf Grund ihrer Handschriften näher bestimmt werden könnten. Die immer wieder geäußerte Vermutung, der Notenbestand des Mannheimer Hofes könnte sich in der Bayerischen Staatsbibliothek München befinden, ist leider irrig. Hier sind nur zwei Mannheimer Musiker mit je einer Sparte ihres Schaffens relativ gut vertreten: Christian Cannabich mit 69 Sinfonien, 5 Concerti und 2 Pastorellen und Ignaz Jakob Holzbauer mit 17 Messen, dem autographen Oratorium *Betulia liberata* und einem (von W. A. Mozart in Paris bearbeiteten) *Miserere*¹. Von den übrigen Mannheimer Komponisten sind hier nur verhältnismäßig wenige Werke im Manuskript vorhanden. Eine Ausnahme bilden allerdings Musiker, die nach 1778 auch in München kompositorisch tätig waren, wie Franz de Paula Grua oder Peter Winter.

Es liegt nahe, daß sich unter den Münchener Cannabich- und Holzbauermanuskripten in Mannheim entstandene Abschriften befinden. Dies hat sich bei Arbeiten zur näheren Bestimmung von Musikhandschriften in der Bayerischen Staatsbibliothek auch bestätigt. Dabei gelang es jetzt, einen der Hauptkopisten aus der Spätzeit der Mannheimer Schule festzustellen. Die Auffindung von Quittungen im Staatsarchiv für Oberbayern für abgelieferte Partiturabschriften bildete dazu die Voraussetzung². Sind auch die darin genannten Werke nicht erhalten, so erlaubte doch der charakteristische Duktus der Handschrift des Schreibers die einwandfreie Identifizierung zahlreicher Musikhandschriften aus seiner Feder.

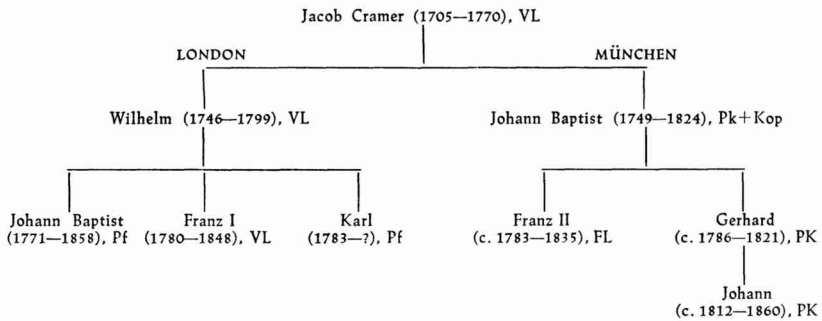
Johann Cramer, so lautet der Name des Kopisten, war ein Mitglied der Mannheimer Musikerfamilie Cramer, die mehrere bedeutsame Komponisten und Virtuosen hervor-

⁶⁹ W. Lange, *Die Friedhöfe des alten Cassel*, in: Casseler Allgemeine Zeitung 1897, Nr. 303 ff. Freundliche Mitteilung von Dr. Niemyer, Kassel.

¹ R. Münster, *Mozart und Holzbauer*, in: Mozart-Jahrbuch 1959, Salzburg 1960, S. 234 f.

² Staatsarchiv für Oberbayern, München, HR II, Fasc. 92 u. 159.

gebracht hat. Eine kurze Übersicht möge die verwandtschaftlichen Zusammenhänge und die Spaltung in einen Londoner (Wilhelm Cramer) und einen Münchener Zweig (Johann Baptist I Cramer) zeigen³:



Johann Cramer wurde am 25. 12. 1749 in Mannheim getauft⁴. 1771 finden wir ihn erstmals im *Almanach electoral Palatin* neben dem schon seit den fünfziger Jahren verzeichneten Johann Lochner als Kopisten genannt. Da der Hofkalender nur die bezahlten Hofmusiker nennt, dürfte Cramer dem Regelfall gemäß schon einige Jahre zuvor als unbezahlter Accessist der Hofmusik angehört haben. Möglicherweise hatte er 1770 nach dem Tode seines Vaters, des Hofviolinisten Jakob Cramer, einen Teil von dessen freigewordenem Gehalt zugesprochen erhalten. 1773 erscheint dann neben Lochner und Cramer der Kabinettskopist Andreas Buchsbaum; 1775, nach dem Ausscheiden (Tod?) Lochners tritt neu dazu der Kopist Johann Abelshausen⁵. Wie bei Kopisten häufig, so spielte auch Cramer neben seiner Schreibtätigkeit ein Instrument bei Hofe: er fungierte nebenbei als Hofpauker und war als solcher dem Oberstallmeisterstab unterstellt. Als Kurfürst Karl Theodor 1778 seinen Hof nach München verlegte, übersiedelte J. B. Cramer mit dem größten Teil des Orchesters dorthin. Sein Jahresgehalt betrug damals 250 Gulden. Buchsbaum erscheint nach der Hofverlegung nicht mehr in den Verzeichnissen und Abelshausen blieb in Mannheim zurück. Letzterer ist noch 1804 dort nachweisbar.

Somit war Cramer jetzt alleiniger Hauptkopist der Hofmusik in München. Unter den Abschriften, die in der Bayerischen Staatsbibliothek von seiner Hand festgestellt werden konnten, befinden sich drei Chorpартituren von Messen des Mannheimer Hofkapellmeisters I. J. Holzbauer (Mus. Mss. 2295 *D*-dur, 2298 *B*-dur, 2306 *D*-dur), die sehr wahrscheinlich noch in Mannheim angefertigt wurden. Als weitere Partituren Cramers seien genannt von Peter Winter ein *Kyrie* (Mus. Mss. 2609), ein *Credo* (Mus. Mss. 2625), ein *Sanctus* (Mus. Mss. 2637, s. Tafel nach S. 475) sowie ein *Ave Regina coeli* (Mus. Mss. 2662) und ein *Jesu redemptor* (Mus. Mss. 2659). Von drei Concertini für Klarinette (Mus. Mss. 1910 und 1917) bzw. Flöte (Mus. Mss. 1911) vom Münchener Hofflötlisten Franz Cramer, dem Sohne J. B. Cramers, sind die erstgenannten „2./18. März 1810“ und „9. Sept. 1810“ datiert. Wahrscheinlich war Cramer auch noch nach 1810 als Kopist tätig. Er scheint als solcher noch bis 1824

³ Die hier genannten Daten stammen überwiegend aus Lexika (Allgemeine Deutsche Biographie, Grove⁵ u. a.) und sind nur z. T. gesichert. Die Sterbedaten von Johann, Franz II. und Gerhard Cramer konnten aus Münchener Kirchenbüchern bestätigt werden. Der bei Eitner genannte Franz III. ist mit Franz II. identisch! Abkürzungen: VL = Violinist, Pk = Pauker, Pf = Pianist und F = Flötist.

⁴ Freundliche Mitteilung von Herrn Heinz Lindner, Mannheim.

⁵ Diese Angaben stützen sich auf den Chur-Pfältzischen Hoff- und Staats-Calendar 1750 ff. und auf den *Status der kurfürstlichen Hofmusik* (1778) im Staatsarchiv für Oberbayern (HR 457/13, 1). — Die Notenschrift von Lochner, Buchsbaum und Abelshausen ist noch nicht identifiziert.

Sanctus *De Signore Pietro Winter*

Corni in F
Flauti
Violini
Viola
Soprano
Alto
Tenore
Basso
Organo

Sanctus Sanctus Sanctus Dominus Deus

Detailed description: This is a page from a musical score for a Sanctus. It features ten staves. The top two staves are for woodwinds: Corni in F and Flauti. The next three staves are for strings: Violini, Viola, and Violoncelli. The bottom five staves are for voices: Soprano, Alto, Tenore, Basso, and Organo. The vocal parts have lyrics: "Sanctus Sanctus Sanctus Dominus Deus". The organ part has a simple accompaniment. The score is in a historical style, likely from the 18th or 19th century.

in excel - sis in excel - sis.

Detailed description: This block shows the continuation of the musical score. It consists of seven staves. The first two staves are vocal parts (Soprano and Alto). The next three staves are vocal parts (Tenore, Basso, and Organ). The lyrics "in excel - sis in excel - sis." are written across the vocal staves. The organ part continues with a simple accompaniment. The score is in a historical style, likely from the 18th or 19th century.

Peter Winter: Sanctus. Partiturkopie von Johann Baptist Cramer
 (Bayerische Staatsbibliothek, Mus. Mss. 2637).

in den Verzeichnissen der Münchener Hofmusiker. Als Hofpauker ist er zuletzt im August 1807 in einer Liste des Oberstallmeisterstabes feststellbar. Der nächste Hofkalender für das Jahr 1812 nennt ihn hier nicht mehr. Dazwischen fehlen entsprechende Verzeichnisse. Als Cramer am 24. November 1824 in München verstorben war, trat der schon seit 1804 als Hoftheaterkopist nachweisbare Joseph Anton Steigenberger (gest. ca. 1857) dessen Nachfolge an.

Johann Cramer war über einen langen Zeitraum Hauptkopist der Hofmusik in Mannheim und München. Als solchem wurden ihm vor allem Partituren zur Abschrift anvertraut. Neben Cramer aber waren stets weitere Kopisten damit beschäftigt, die benötigten Stimmenmaterialien, aber auch Partituren herzustellen. Für die Zeit von 1782 bis ca. 1810 konnten u. a. die Hofmusiker Joseph Filsmayr (ca. 1783–1824), Franz Gleissner (1761–1818), Sixtus Hirsvogel (ca. 1759–1799), Georg Palm (ca. 1755–1803) und Stephan Ruppert (ca. 1779–1801) als Kopisten festgestellt werden. Auch nicht im Hofdienst stehende Musiker wie Jacob Erhard, Johann Th. Feinermann, Ulrich Steinsdorfer und Völkl schrieben z. B. 1799–1801 mehrere Werke ab. Die Nachforschungen zur Identifizierung der betreffenden und weiterer Handschriften sind noch nicht abgeschlossen.

Von vier der genannten Kopisten sei hier schon je eine der identifizierten Abschriften als Vergleichsunterlage angeführt⁶:

- Sixtus H i r s v o g (e) l, seit 1776 im Hoforchester, Oboist
 P. Winter: *Pigmalion*, Partitur (1787) D Mbs Muss. 3651
- Joseph F i l s m a y r, 1800 bürgerlicher Stadtmusiker in München, seit ca. 1805 Fagottist, seit ca. 1816 Vokalbassist bei der Hofmusik.
 A. Sacchini: *Scipione in Cartagena* F Pn [D. 1356 (1–3)
 Partitur (1800)
- Stephan R u p p e r t, seit 1793 Klarinetist im Hoforchester
 P. Winter: *Herr Gott, dich loben wir* D Mbs Mus. Mss. 2669
 Partitur (1800)
- Joseph Anton S t e i g e n b e r g e r, seit ca. 1804 Kopist im Hofdienst
 F. Morlacchi: *Scena ed Aria con Coro „Si vincerem“* D Mbs Mus. Mss. 2368
 Stimmen (1810)

Der Umstand, daß in der zweiten Jahreshälfte 1800 während der französischen Besatzung mehrere Partituren aus dem Bestand der Münchener Hofmusikintendanz „zur französischen Requisition“ für die Ablieferung kopiert werden mußten, verhalf auf Grund der erhaltenen Quittungen² zur Identifizierung der Handschrift J. Filsmayrs. Durch eine Anfrage bei der Bibliothèque Nationale Paris konnte dort eine von Filsmayr kopierte Partitur festgestellt werden (s. oben)⁷. Auch von Stephan Ruppert befinden sich dort Partiturabschriften (A. Tozzi: *Zenobia* [D. 9012; A. Bernasconi: *Miserere* [D. 989 (2)⁸.

⁶ Die biographischen Daten sind dem noch ungedruckten Verzeichnis Münchener Hofmusiker 1725–1825 des Verfassers entnommen.

⁷ Freundliche Mitteilung durch Mme. Simone Wallon, Bibliothèque Nationale Paris, Department de la Musique.
⁸ Der Verfasser möchte nicht versäumen, auf die gründliche, maschinenschriftlich vorliegende Master of Arts thesis von Jean K. Wolf: *The orchestral works of Christian Cannabich: A documentary study* (New York University 1968) hinzuweisen. Darin finden sich u. a. kurze Angaben über vier in vorliegendem Beitrag nicht genannte Mannheimer Musiker, die als Kopisten tätig waren. Identifiziert ist die Handschrift des Violinisten Sigismund Falgera (ca. 1752–1790), nicht identifiziert sind die Handschriften des Kopisten Reinhard (tätig bis 1760), des Bassisten Fridolin Weber (1733–1779) und des Bratschisten Wilhelm Sepp (ca. 1715–1790).

Joseph Haydns Konzert (Hoboken XVIII:5)

Marginalien zur Quellenüberlieferung

VON HORST HEUSSNER, MARBURG/LAHN

Die sich im Rahmen der quellenkundlichen Arbeiten für die Gesamtausgabe der Werke Joseph Haydns verdeutlichende internationale Zusammenarbeit hat in den vergangenen Jahren eine Fülle neuer Quellen erschlossen. Mit ihnen wurde zugleich die Problematik der zu immer perfekterer Exaktheit strebenden Editionstechnik erweitert, zumal bei Fehlen des Autographs neben den verschiedenen Fassungen des gleichen Werkes nun auch dessen Bearbeitungen an Bedeutung zu gewinnen scheinen. Die hierin begründete Notwendigkeit, stets mehr Sorgfalt auf die Sichtung und Differenzierung der Quellen zu verwenden, bot wohl den Ansatz zu jener umfassenden, dem derzeitigen Stand der Überlieferung und Verbreitung der handschriftlichen Quellen zu Haydns Werken gewidmeten Darlegung, mit der das Joseph Haydn-Institut im ersten Band der *Haydn-Studien* begonnen hat¹. Der Intensität dieser Quellenschau entsprechend wird das Maß der damit zwangsläufig einhergehenden Spezialisierung offenbar, welche es erst ermöglicht, die in einer Vielzahl von Bibliotheken und Archiven erfaßten Quellen auf ihre Relevanz zu prüfen. Die Ergebnisse dieser, ein Höchstmaß an philologischer Akribie verlangender Arbeiten in einer ohne Zweifel verdienstvollen *tour d'horizon* darzulegen birgt jedoch Gefahren; diese sind sowohl geeignet, z. B. bei durchaus nicht undiskutabler Interpretation bekannter Quellen, die erwartete Gewähr der Aussage zur nur scheinbar definitiven zu mindern als auch die begrenzte Effektivität gesicherter materieller Voraussetzungen anzudeuten. Neben der Sammlung ist nämlich, in sachgemäßem Umfang, unabdingbar die analytische Auswertung des historischen Quellenmaterials erforderlich. Keine organisatorisch noch so perfektionierte oder vom Renommee einzelner Spezialisten getragene individuelle Aussage, welche den Stand der Kenntnis exakt zu repräsentieren scheint, wird im Interesse der historischen Wahrheitsfindung darauf verzichten können, den Anspruch vermeintlich gesicherter Ergebnisse immer wieder selbst in Frage zu stellen oder bereit zu sein, diese in Frage stellen zu lassen. Autoritative Beharrlichkeit würde nicht nur der wissenschaftlichen Zielsetzung sowie der Repräsentation des gegenwärtigen Wissensstandes hinderlich sein, sondern unausweichlich in die Verengung unfruchtbarer Argumentierens vermeintlicher Prioritätsansprüche führen.

Hierfür explizit erscheint der literarische Niederschlag, den Joseph Haydns C-dur-Konzert (Hoboken XVIII:5) gefunden hat, welches Anfang 1958 vom Verfasser aufgefunden und im Mai 1959 im Druck herausgegeben wurde². Anlaß für dieses Wagnis, das Konzert nach der damals einzig verfügbaren Quelle zu edieren, war der Wunsch, es der Praxis wieder zur Verfügung zu stellen, obgleich für die Handschrift weder durch Wasserzeichen noch durch die Identifikation des Schreibers oder exakte Klärung ihrer Provenienz näher zu bestimmende Hinweise gegeben werden konnten. Damit mußte allerdings zwangsläufig das Risiko, einer evtl. unzulänglichen Vorlage zu folgen, in Kauf genommen werden, und allein hierin gründete das Verfahren, die musikwissenschaftliche Forschung zunächst mit der Tatsache der Wiedergewinnung des Werkes bekannt zu machen³ sowie die Legitimation, den Traditionsweg der dem Druck zugrunde liegenden Quelle weiter zu verfolgen. Soweit dieser nun übersehbar ist, berechtigt er zu der Annahme, daß die auf dem Umschlagtitel als *Concerto / per il Clavi Cembalo obbligato / Con / Violino Primo / Violino Secondo / e / Basso / Del*

¹ G. Feder, *Die Überlieferung und Verbreitung der handschriftlichen Quellen zu Haydns Werken*, in: *Haydn-Studien*, Bd. 1, München-Duisburg 1965.

² J. Haydn, *Konzert C-dur für Klavier (Cembalo) und Streicher*, hrsg. von Horst Heussner, Kassel 1959 (NMA Nr. 200).

³ H. Heussner, *Zwei neue Haydn-Funde*. in: *Die Musikforschung* XIII, Kassel 1960. S. 451—455.

Signore Guisepppe Hayden bezeichnete Handschrift aus einer Sammlung des Hauses Hessen-Philippsthal-Barchfeld stammt.

Im Gegensatz zu den überwiegend in öffentlichen Bibliotheken zugänglichen älteren Musikalienbeständen der bis 1866 regierenden hessischen Fürstenhäuser umfaßt diese in ihrem Kern etwa zwischen 1740 und 1770 entstandene Sammlung nahezu ausschließlich handschriftlich überlieferte Werke, die kaum zum Repertoire einer Hofkapelle des Hochadels, sondern vielmehr zum Musiziergut der nicht regierenden hessischen Fürsten gehörten und mit hoher Wahrscheinlichkeit von den adeligen Dilettanten selbst aufgeführt worden sind. Possessorenvermerke und Widmungen verweisen vorrangig auf die Familie des Landgrafen Wilhelm von Hessen-Philippsthal-Barchfeld (1692–1761), dem Stifter jener Nebenlinie, die sich von der Hessen-Philippsthaler trennte und in Schloß Wilhelmsburg der Erbvogtei Barchfeld residierte. 1724 vermählte sich Wilhelm mit Charlotte Wilhelmine von Anhalt-Bernburg (1704–1766), deren Kinder Friedrich (1727–1777), Jeanette Charlotte (1730–1799), Dorothea Marie (1738–1799) sowie wahrscheinlich die aus dem Hause Sachsen-Meinungen kommende Schwiegertochter Wilhelmine Luise Christiane (1752–1805), Gattin Adolfs (1743–1803), als Eigentümer der verschiedenen, entsprechend gezeichneten Kompositionen gelten dürfen. Zumindest wesentliche Teile dieser während des Krieges vermeintlich zerstörten Musikalien gelangten über Kassel zu ihrem derzeitigen Verwahrungsort in das Hessische Musikarchiv des Musikwissenschaftlichen Instituts der Philipps-Universität Marburg/Lahn⁴.

Ein bisher unbekanntes Incipit von Haydns C-dur-Konzert, das die TuttiBesetzung ebenfalls mit zwei Violinen und Baß angibt, nennt Alois Fuchs' *Thematisches Verzeichniß der sämtlichen Compositionen von Joseph Haydn* als zweites der von ihm verzeichneten *Concerti per il Cembalo obbligato*⁵. Mit einiger Sicherheit hat Fuchs das Konzert selbst vorgelegen, da dessen Kenntnis keinesfalls allein auf der Reproduktion des Themas im Breitkopf-Katalog von 1763 basiert⁶, in dem die Notierung lediglich bis zum zweiten Viertel des zweiten Taktes erfolgt, während Fuchs in seinem Katalog Oberstimme und Baß bis einschließlich des zweiten Viertels im dritten Takt eingetragen hat.

Von Interesse für die Besetzung schien sodann eine Anfang 1959⁷, ein Jahr nach dem Hessischen Manuskript, im Mährischen Landesmuseum in Brünn⁸ von H. C. Robbins Landon „entdeckte“⁹ Abschrift des vorgeblich „bisher verschollen geglaubten Orgelkonzertes in C-Dur/Hoboken XVIII/5“¹⁰. Da Landon die vom Verfasser nach der Hessischen Quelle angefertigte Stichvorlage effektiv seit August 1958 bekannt war¹¹, mußte schon diese Mitteilung in ihrer kategorischen Diktion bedenklich stimmen. Jeder Bewertung wissenschaftlicher Lauterkeit entzieht sich dagegen die unveränderte Wiederholung dieser Version im September 1959 während einer internationalen Tagung in Budapest: „... we [Landon] found the hitherto lost third Organ Concerto in C (Hoboken XVIII:5), which was only known to us through the entry in the Breitkopf Catalogue of 1763.“¹².

⁴ Der Verfasser wird nach Abschluß seiner Recherchen zu dieser Sammlung, u. a. der Sichtung eines bisher ungeordneten, Hessen-Philippsthal zugehörenden Bestandes im Staatsarchiv Marburg, hierüber eine gesonderte Studie vorlegen.

⁵ Manuskript der Deutschen Staatsbibliothek Berlin, datiert 1840, Sign: Mus. ms. theor. K 606, Bl. 50r, Nr. 2.
⁶ *Catalogo de Soli, Duetti, Trii, Terzetti, Quartetti e Concerti per Cembalo e l'Harpa che si trovano in Manuscritto nella Offizina Musica di Breitkopf in Lipsia, Parte IVta*. 1763, S. 20. Neuauflage hrsg. von B. S. Brook, New York 1966, S. 134.

⁷ Datierung aus: Joseph Haydn, *Concerto per l'Organo No 2*, hrsg. von H. C. R. Landon, Wien 1962 (Diletto Musicale Nr. 80), Vorwort.

⁸ Sign. Brno A 12. 503; Inv. 14973.

⁹ Vgl. Literaturangabe Anm. 7.

¹⁰ H. C. R. Landon, *Neue Haydn-Quellen*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 14, Wien 1959, S. 214.

¹¹ H. Heussner, *Zu Joseph Haydns Klavierkonzert C-dur (Hoboken XVIII:5)* in: *Haydn-Jahrbuch* II, Wien (etc.) 1964, S. 140.

¹² H. C. R. Landon, *Survey of the Haydn sources in Czechoslovakia*, in: Bericht über die Internationale Konferenz zum Andenken Joseph Haydns, Budapest 1959, hrsg. von B. Szabolcsi und D. Bartha, Budapest 1961, S. 75 f.

Die auf dem Umschlagtitel gleichfalls als *Concerto In C. / per il / Clavicembalo* ausgewiesene Brünner Kopie stammt aus der Benediktinerpropstei Raigern. Sie ist vermutlich in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts entstanden, „Del Sigr. Giuseppe Haydn.“ gezeichnet und trägt in der rechten unteren Ecke den Besitzvermerk „Rutka Chori Rayhradensis“. Entgegen sämtlichen für dieses Konzert bekannten Besetzungshinweisen werden hier im Titel außer Streichern „Obois 2bus“ sowie „Cornius 2bus“ verlangt, deren vom Schreiber der Handschrift stammende Stimmen, „Oboa Prima“, „Oboa Seconda“, „Corni in C. Primo“ und „Corni Secondo in C.“, ebenfalls erhalten sind. Ist die Tuttverstärkung durch Bläser bei nur mit zwei Violinen und Baß — ohne Viola — besetzten Konzerten des 18. Jahrhunderts ohnehin ungewöhnlich, so bietet auch die Existenz dieser Bläserstimmen nur scheinbar hinreichende, auf die Originalgestalt des Werkes verweisende Gewißheit. Entgegen anderen historischen Disziplinen muß der Musikhistoriker die Elemente der Gesamtquelle — hier die Stimmen — erst in den Stand präzis überschaubarer Aussage versetzen, d. h. er muß die Stimmen spartieren. Nur solches Versäumnis, unter dem Eindruck der Fülle des Materials mit spekulativem Risiko gepaart, bietet einen Hinweis, weshalb Georg Feder es in den *Haydn-Studien* unternahm, dem Brünner gegenüber dem vorgeblich „defekten“ Hessischen Manuskript den Vorzug zu geben und ersterem als dem vermeintlich „einzigen vollständigen Exemplar des Klavierkonzertes Hob. XVIII:5“ höheren Quellenwert beizumessen¹³. Eine kritische Prüfung der recht unorganischen Bläserstimmen erbringt nämlich keinerlei stilistisch überzeugende Argumente für die Autorschaft Haydns, so daß bei sinnvoller Differenzierung der Fakten sich von beiden in Frage stehenden Quellen die hessische bis heute als normativ erwiesen hat¹⁴.

Auch der insbesondere unter Bezug auf die Raigerner Abschrift wiederholt unternommene Versuch, dieses Werk ausschließlich als Orgelkonzert zu beglaubigen, erscheint nicht plausibel¹⁵. Die Solostimmen beider Provenienzen unterscheiden sich kaum, von einigen eher dem Cembalospiele gemäßen Auszierungen und Läufen im Mittel- und Schlußsatz der Raigerner Abschrift abgesehen. Generell kommen für die Werke dieses Genres bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts sowohl das Cembalo als auch die namentlich im deutschen Süden vorwiegend manualiter gespielte Orgel in Frage, wenngleich in den zeitgenössischen Überlieferungen der für Tasteninstrumente bestimmten Konzerte Haydns Cembalo bzw. Pianoforte eindeutig dominieren. Selbst das einzige im Autograph bekannte, *Concerto per l'Organo* gezeichnete Konzert Haydns, Hob. XVIII:1, ist in dem von dem Komponisten eigenhändig geführten *Entwurf-Katalog* seiner Werke gleichermaßen „Per il Cembalo“ ausgewiesen¹⁶. Ebenso sollte der hier offensichtlich nicht parallel zur Werkchronologie vorgenommenen, sondern später ergänzten Eintragung „e ancora altri Due Concerti p. l'organo in C“¹⁷ in diesem für die Haydn-Forschung zwar bedeutenden, in seiner Systematik und Vollständigkeit aber nur mit Einschränkungen zuverlässigen Katalog die ihr gemäße Authentizität beigemessen werden¹⁸. Sie bietet — insbesondere unter Berücksichtigung der zeitgenössischen Aufführungspraxis¹⁹ — keine hinreichende Gewähr, um für eine vage determinierte Gruppe von Konzerten allein die Orgel als Soloinstrument zu legitimieren.

13 G. Feder, op. cit., S. 29 sowie Haydn-Jahrbuch IV, Wien (etc.) 1968, S. 124.

14 Vgl. die sich geradezu als Modell anbietende Untersuchung zu den Quellen der beiden Lambacher Mozart-Sinfonien durch Anna Amalie Abert: *Methoden der Mozartforschung*, in: Mozart-Jahrbuch 1964, Salzburg 1965. Für persönliche Mitteilungen ihrer mit dem Verfasser konform gehenden Bewertung der Bläserstimmen ist dieser Herrn Musikdirektor Ernst Heß (†), Egg (Schweiz) und, a posteriori, Herrn Dr. G. Feder, Köln, zu Dank verpflichtet.

15 H. C. R. Landon, op. cit.

16 J. Haydn, *Entwurf-Katalog*, hrsg. von J. P. Larsen, in: Drei Haydn-Kataloge, Kopenhagen 1941, S. 19.

17 J. Haydn, *Entwurf-Katalog*, S. 20.

18 Vgl. dazu J. P. Larsen in: Drei Haydn-Kataloge, Einleitung, S. 131.

19 Vgl. H. Heussner, *Zur Musizierpraxis der Klavierkonzerte im 18. Jahrhundert*, in: Mozart-Jahrbuch 1967, Salzburg 1968.

Über Beethovens Klaviersonate opus 110

VON MEIR KATZ, JERUSALEM

1. Der musikalische Grundgedanke

Die Spielfigur im ersten Satz von Beethovens As-dur-Sonate op. 110 (Takt 12—19) hat bereits vielen Musikforschern Anlaß zum Nachdenken gegeben. Man war sich zwar im allgemeinen darüber einig, daß „das Passagenwerk dieses ganzen Satzes ein so wesentlicher Bestandteil der Erfindung (ist), daß auch nicht einmal für Momente der Schein virtuosen Wesens aufkommt“¹. Aber erst Ludwig Misch² legte schlüssig dar, daß die Akkordfolge der Takte 12—15 „aus den Hauptharmonien der Takte 1—4 (besteht):

Takt 1 und 12 Tonika,
Takt 2 und 13 Dominante, durchgehender Terzquartakkord,
Takt 3 und 14 Tonika-Sextakkord,
Takt 4 und 15 Dominante“.

Wenn auch diese Feststellung zunächst nur auf einen einfachen Wechsel von Tonika und Dominante hinauszulaufen scheint, so wird das besondere Verhältnis zwischen den beiden Stellen in der Reprise klar, wo die Arpeggiofiguren, in den Umständen nach etwas veränderter Form, als harmonische Untermalung des musikalischen Anfangsgedankens erscheinen. Was hat Beethoven dazu bestimmt, fragt Misch, das „Kopfmotiv“ in der Überleitung „nur ‚latent‘ hinter dem Schleier eines neu eingeführten Figurengespinnstes erscheinen zu lassen“? Der Grund dazu sei, so antwortet er, „ein künstlerisch ökonomischer: Die Wirkung der wundervollen Kantilene nicht durch verlängerte Wiederholung abzuschwächen, sondern durch Kontrast zu heben“. Dieses Motiv allein ist unseres Erachtens nach nicht überzeugend. Warum ist gerade dieser figurative Gedanke dazu geeignet, den Kontrast zu heben, und nicht rhythmische, dynamische oder harmonische Erfindungen?

Eine befriedigende Antwort verstellt sich Misch selbst dadurch, daß er die ersten vier Takte als „Kopfmotiv“, ähnlich wie Riemann³, als „Hauptthema“ aber „natürlich die ganze bis zum Ende des 11. Taktes reichende Kantilene“ verstanden wissen will. Die Lösung aber ergibt sich ohne jeden Zwang, wenn man in den vier Anfangstakten das Hauptthema sieht. Diese Art der Komposition treffen wir bei Beethoven gar nicht selten an, und es ist verwunderlich, daß dies Misch in unserem Falle entgangen ist, denn gerade er hat überzeugend dargestellt, daß die sechs Anfangstakte der d-moll-Sonate op. 31, 3 das Hauptthema des ersten Satzes darstellen, aus dem sich alle weiteren Themen entwickeln⁴. Dieses Hauptthema besteht hier aus zwei Teilen: A (Takt 1—2) und B (Takt 3—4), wobei B bis zum Ton c reicht. Die letzten fünf Töne von B, f, es, des, d, c, manchmal ohne den an dieser Stelle aus besonderem Grunde auftretenden Durchgangston d, spielen, wie wir bald sehen werden, im weiteren Verlaufe eine besondere Rolle. Nennen wir sie B₁.

Nachdem das Hauptthema eindeutig festgelegt ist, wird sein Abschluß und der Beginn von etwas Neuem durch eine kurze Floskel markiert (von des aufwärts und zurück nach des). Es beginnt nun die erste Entwicklung des Themas, dessen erster Teil A₁, in liedhafter Form erweitert, ausgesponnen wird. Die hier erklingende Melodie hatte Beethoven bereits vorher in anderen Werken benutzt, z. B. im Menuett der Violinsonate op. 30, 3 (*Tempo di Minuetto*). Es ist dabei musikalisch belanglos, ob Beethoven durch dieses Menuetthema

¹ H. Riemann, *L. van Beethovens sämtliche Klaviersonaten*, 3. Teil, Berlin 1920, 2. Auflage, S. 423.

² L. Misch, *Beethovenstudien*, Berlin 1950, S. 60 ff.

³ Riemann, a. a. O., S. 421, sieht es als „Vorhang, eine Einleitung“ an.

⁴ Misch, a. a. O., S. 42.

zum Hauptthema der *As*-dur-Sonate angeregt wurde oder ob ihm bei der Komposition der Sonate plötzlich die Verwandtschaft mit dem Menuetthema einfiel. Es ändert dies nichts an der Stellung der ersten vier Takte als Hauptthema. Nun beantwortet sich die Frage nach der Bedeutung der Spielfigur, die jetzt folgt, von selbst, diese ist nämlich nichts anderes als die harmonische Repräsentation des Hauptthemas — seine zweite Abwandlung — unter der Fortlassung seiner melodischen und rhythmischen Besonderheiten. Takt 17—19 umschließt die sich der Spielfigur bedienende Modulation zur Dominante bis zum Beginn des zweiten Themas. Dieses Thema benutzt die Gruppe B_1 mit einer Umstellung des Durchgangstones. In den Takten 24—25 hören wir im Baß B_1 in seiner ursprünglichen Form (aus harmonischen Gründen ohne *des*)⁵ und im Sopran aufsteigend. Im weiteren Verlauf entwickeln sich verwandte Gedanken, bis wir in den Takten 30—31 wieder B_1 auf einer anderen Tonstufe und in rhythmischer Veränderung antreffen (*b a as g*) und dann wörtlich ohne *f* (*es d des c*).

Die Durchführung beschäftigt sich nur mit *A* des Themas. Das ist natürlich (und genial, was die strukturelle Ausgeglichenheit angeht), da eine Behandlung von *B* oder genauer B_1 ja gerade stattgefunden hat. In der Reprise erscheint das Hauptthema, wie in jedem „anständigen“ Sonatensatz, wieder vollständig. Die liedhafte Variante folgt jetzt gekürzt. Riezler, der ebenfalls diesen Liedabschnitt für das Hauptthema hält⁶, sieht es als „eine große Weisheit“ Beethovens an, daß er „in der Reprise vermeidet . . . das Liedthema noch einmal abgeschlossen zu bringen“, wobei er nicht erklärt, worin diese Weisheit besteht. Unsere Antwort ist einfacher. Da die liedhafte Wendung ja nicht das Hauptthema, sondern nur eine seiner Varianten ist, so war es nicht nötig, es vollständig zu zitieren. Die Verkürzung indessen entspringt dem Bestreben, die Modulation nach *Fes* (geschrieben *E*) auf schnellem und befriedigendem Wege zu vollziehen. Die Coda hebt 17 Takte vor dem Schluß an, und zwar mit einer Apostrophierung des Hauptthemas, diesmal mit B_1 beginnend (Takt 17—14 vor dem Schluß: *f es des c*). Nach einem Überleitungstakt erscheint das Hauptthema in der Spielfigur verborgen. Diesmal wird auch die Übergangsfloskel von Takt 4 einbezogen (Takt 9—8 vor dem Schluß, hörbar in den Spitzentönen *c des es e f es*; dies ist übrigens auch eine Umkehrung von B_1 mit hinzugefügtem Durchgangston *e*). Ein Zitat des Hauptthemas mit *des es f* (Takt 4 vor Schluß) im Baß beschließt den Satz.

Nachdem wir die Behandlung des Grundgedankens im ersten Satz ausführlich erörtert haben, können wir uns im folgenden kurz fassen. Dem zweiten Satz liegt B_1 zugrunde, in die parallele Molltonart *f*-moll transponiert (*c b as g*), zu einem stürmischen achttaktigen Thema mit Frage und Antwort ausgestaltet. Das Trio bringt eine Abwandlung von B_1 in *Des*-Dur. Aus melodischen Gründen hat diesmal *c* seine Stelle gewechselt: *f c es des* statt *f es des c*. In der Überleitung zum ersten Teil wird dieser Melodiekern noch besonders hervorgehoben.

Das Arioso entwickelt sich ebenfalls aus B_1 , diesmal in der gleichnamigen Molltonart von *As*-Dur, *as*-moll: *es des ces b*. B_1 kehrt im Verlauf der Ariosomelodie noch einige Male wieder und bestimmt damit deren Charakter, so in Takt 3 (*as ges fes es*) und in rhythmisch veränderter Form in Takt 4 (wie im ersten Takt *es des ces b*). Der Anfang des Arioso wird im Takt 10—11 wieder aufgenommen (auf die interessante Liedform des Satzes können wir hier nicht näher eingehen). So bringt der „Klagende Gesang“ durchaus nicht, wie Riezler meint, „von Anfang bis zu Ende immer Neues“ als „eine Melodie ohne melodischen Kern“⁷. Der melodische Kern ist B_1 .

Was das Fugenthema betrifft, so hat schon Rudolph Reti darauf hingewiesen, daß es, unter Auslassung der Eröffnungsnote des Hauptthemas, ein völliges Abbild von *A—B* des

⁵ Oder auch die Tonschritte von B_1 in Takt 25/26: *d, c, b, as, g* und in der Reprise: *f, es, des, c* (Takt 84/85).

⁶ W. Riezler, *Beethoven*, Zürich 1936, S. 246.

⁷ Riezler, a. a. O., S. 247.

ersten Satzes darstellt⁸. Am Schluß wird noch einmal die Spielfigur aus dem ersten Satz in der Tonika der Haupttonart zitiert, nachdem uns die Bewegung von Sechzehnteln, zuerst in der Oberstimme und dann im Baß, darauf vorbereitet hatte. Anfang und Ende begegnen sich, der Kreis ist geschlossen.

Fassen wir das bisherige zusammen, so ergibt sich, daß alle Sätze der Sonate aus ein und demselben Grundgedanken gebildet sind. Er erscheint in den verschiedensten Abwandlungen, aus denen sich wieder neue Gebilde entwickeln. Die Sätze im einzelnen wie das Werk im ganzen sind nach einem einheitlichen Plane gebaut. Bewußtes Schaffen und Intuition waren dabei wohl gleicherweise am Werk.

2. Die musikalisch-poetische Idee

Beethoven benutzte mit Vorliebe das Wort „dichten“ für komponieren⁹ und sprach auch von einer poetischen Idee¹⁰. Es handelt sich hier freilich nicht um eine poetische Idee im Sinne Paul Bekkers¹¹, sondern um eine Idee, deren Schwerpunkt in der Musik liegt. Nennen wir sie deshalb, nur um einer Verwechslung vorzubeugen, musikalisch-poetische Idee. Sie hat von der Musik auszugehen, sich in ihr zu begründen und wird sich daher nur sehr schwer zu literarischen Umschreibungen in Worten geeignet finden.

Läßt sich in bezug auf die As-Dur-Sonate überhaupt über eine solche Idee etwas aussagen?

Die poetischen Deutungen dieses Werkes sind zahlreich, ohne daß sie sich allzu genau auf musikalische Tatsachen stützen. Erwähnen wir nur zwei. Wagner hört in der Sonate „Frühlingsnahe“. Als Liszt sie ihm einmal vorspielte, bat Wagner ihn, den letzten Satz langsamer zu nehmen, „da doch in dieser Sonate leidenschaftliche Akzente ausgeschlossen seien“¹². Vincent d'Indy sieht in der Fuge eine „Willensanstrengung gegen das Leiden“ und in der Wiederholung des *Arioso dolente* den „letzten Krampf eines moralischen Todeskampfes“. Die Wiederaufnahme der Fuge scheint ihm „die Wiederauferstehung des noch zögernden, niedergedrückten Wesens“ anzuzeigen, „das von neuem das Licht des Tages erblickt“. André Jolivet, der diese Worte des französischen Komponisten in seinem Beethovenbuch zitiert, schließt sich dieser Meinung an¹³. Solche Aussagen geben meistens mehr über den Deuter, und, wenn er Komponist ist, über seine Musik, als über das gedeutete Werk Auskunft.

Bei der Suche nach objektiven Kriterien, die zu einer Deutung führen können, die — wir sagen es im voraus — im besten Falle nur An-Deutung sein kann, gilt es zunächst noch einmal die Rolle zu betonen, die die ersten vier Takte der Sonate spielen. Sie bezeugt, daß der Sonate ein musikalischer Plan, eine musikalische Idee zugrunde liegt.

Was den Inhalt des ersten Satzes anbelangt, so sei zunächst negativ festgestellt, daß hier keine dramatischen Gegensätze aufeinanderprallen, die von „einem Streit zweier Prinzipien“ zeugen könnten. Ein einziges Thema entwickelt sich melodisch, wird harmonisch beleuchtet, als ganzes oder in einzelnen seiner Abschnitte. Es bestreitet auch den Stoff zum zweiten Thema. Das Tempo ist gemäßigt (*Moderato*), die dynamischen Unterschiede sind gering. Daß Beethoven die liedhafte Wendung auch in einem menuettartigen Satz verwenden konnte, zeugt weiterhin von der Ruhe, die über dem Satz liegt. Auch die Angabe Beethovens über den Charakter des Stückes bezeugt dies: *Cantabile, molto espressivo*.

⁸ R. Reti, *The Thematic Process in Music*, London 1961, S. 90.

⁹ „Durchtören Sie die heimlichen Tannenwälder, so denken Sie, daß Beethoven dort oft gedichtet, oder wie man sagt, komponiert hat“ (Brief Beethovens an N. Streicher vom 20. 7. 1817).

¹⁰ E. Schmitz, *Das romantische Beethovenbild*, Bonn 1927, S. 78.

¹¹ P. Bekker, *Beethoven*, Berlin 1912, 2. Aufl., S. 77 ff. In bezug auf die Form des 1. Satzes schreibt Bekker: „Motivische Entwicklung fehlt völlig“, a. a. O., S. 187.

¹² C. Fr. Glasenapp, *Das Leben R. Wagners*, Bd. 6, S. 529.

¹³ A. Jolivet, *L. van Beethoven*, Paris 1935, S. 144.

Der zweite Satz steht in völligem Kontrast zum vorhergehenden. Die Tonart ist Moll statt Dur, das Tempo *Allegro molto*, die dynamischen Unterschiede auf kurzen Strecken sind groß (Takt 1—4 p, Takt 5—8 f), sf-Ausbrüche sind häufig, eine Generalpause überrascht, nachdem ihr ein ritardando und zwei ff-Schläge vorausgegangen sind. Das Trio ist zwar in seiner arabeskenhaft-melodiosen zweistimmigen Führung zarter, zeichnet sich aber nach längeren p-Stellen durch plötzliche f- und ff-Stellen aus. Es ist eine stürmische, kapriziöse Musik, voller unerwarteter Wendungen, wenn auch gebändigt durch die Form. Bei aller Betonung der Gegensätze zum Anfangssatz hat man sich aber auch die Motivverwandtschaft mit ihm zu vergegenwärtigen, was auf eine innere Wesensverwandtschaft deutet. Auch die Tonart — die parallele Molltonart — weist auf diese Verwandtschaft hin.

Es ist bekannt, daß Beethoven sehr häufig an mehreren Werken zugleich arbeitete, und was den Schlußteil der Sonate angeht, so hat man bisher nicht genügend beachtet, daß sie in zeitlicher Nähe zur *Missa solennis* entstand. Skizzen zu beiden Kompositionen finden wir im gleichen Skizzenbuch¹⁴. Auch musikalisch läßt sich eine Nähe zwischen beiden Werken feststellen: Das Fugenthema aus dem „*Dona nobis pacem*“ ist bis auf kleine Einzelheiten, sogar einschließlich des Kontrapunktes, identisch mit dem Fugenthema der *As-Dur*-Sonate (Umkehrung).

Sonate op. 110



Missa solennis

do - - - - na no - - - bis pa - -

Auch der Aufbau beider Stücke, des Agnus Dei und der Sonate, ist ähnlich.

| | | | | | | | |
|---------|--------------------|---|------|---|-------------|---|------|
| Sonate: | Rezitativo, Arioso | — | Fuga | — | Arioso | — | Fuga |
| Missa: | Agnus Dei | | Fuga | — | Agnus Dei | | Fuga |
| | | | | | (Rezitativ) | | |

Das Agnus Dei besteht aus Sologesang mit Chor (Schwerpunkt: Solostimmen), die Fuge der Missa aus Chor mit Sologesang (Schwerpunkt: Chor). In der Sonate können wir eine ähnliche Verteilung bemerken, natürlich in die rein instrumentale Sprache übertragen.

Beethovens in diesem Falle sehr ins einzelne gehende Bezeichnungen des „Inhaltes“ des Schlußteils geben weitere Anhaltspunkte zu einer Deutung: *Klagender Gesang* (Arioso 1), *Ermattend, Klagend* (Arioso 2), *Nach und nach wieder auflebend* (Umkehrung der Fuge, Beginn). Die Fuge läuft in einen großen expressiven Gesang aus, im Einklang mit Beethovens Worten, daß „in die althergebrachte Form (der Fuge) heutzutage ein anderes, wirklich poetisches Element kommen“ muß (auch hier finden wir das Wort „poetisch“). Fast ist man versucht, der Fuge Worte zu unterlegen. Wir unterlassen dies und beschränken uns darauf, den unzweifelhaft musikalischen Zusammenhang mit dem Messensatz festzustellen.

¹⁴ Nach J. G. Prod'homme, *Die Klaviersonaten Beethovens*, Wiesbaden 1948, S. 261.

Überblicken wir noch einmal das bisher gewonnene: die thematische Einheit und musikalische Planung der Sonate, Beethovens Hinweise auf den „Inhalt“ der einzelnen Sätze, der Zusammenhang und Gegensatz zwischen ihnen, immer vom musikalischen Stoff her gesehen, die Beziehung zur Missa.

Die musikalisch-poetische Idee, von der wir anfangs sprachen, ist die begriffliche Formulierung dieser inneren Zusammenhänge, die wir in der Musik als eine Einheit erleben. Weiter kann eine Deutung nicht gehen. Das war auch der Zeit Beethovens bewußt. Johann Georg Sulzer, einer der großen Popularphilosophen der Zeit, dessen Werke Beethoven eifrig las, drückt das deutlich aus. Er bestätigt zunächst, daß „die ganze Musik sich auf die Kraft (gründet), verschiedene Leidenschaften auszudrücken“ (was auch Beethoven verschiedentlich betont), „was man auch ohne Worte tun (könne). Daher die Instrumentalmusik“. „Aber“, so fährt er fort, „die Musik tut erst ihre volle Wirkung, wenn sie sich mit der Dichtkunst vereinigt“¹⁵. Und Johann Adam Hiller schreibt in demselben Sinne: „Wir (können) den Empfindungen (in der Musik) keinen Namen geben. Wenn Musik verständlich werden soll, muß sie sich mit dem Wort verbinden“¹⁶. Vielleicht hat dieser Wunsch, eindeutig verstanden zu werden, Beethoven dazu veranlaßt, das Chorfinales der 9. Symphonie zu schreiben. Auch die Missa ist von ihm, unter anderem, wohl auch deshalb so hoch geschätzt worden. Aber selten standen ihm Texte zur Verfügung, die seine Intentionen zulänglich verdeutlichen konnten.

Zu einigen anonymen Texten Schubertscher Lieder

VON DIETRICH BERKE, KASSEL

Eine nicht geringe Zahl Schubertscher Lieder ist bekanntlich ohne Nennung des Textdichters auf uns gekommen¹. Für die fehlende Autorenangabe in Schuberts Autographen kommen mehrere Gründe in Betracht: Der einfachste Grund wäre, daß Schubert aus Nachlässigkeit oder in der Eile des Komponierens die Nennung des Textdichters unterließ. Nach allem, was wir über Schuberts Arbeitsweise wissen, dürfte dies jedoch nur sehr selten zu treffen. Viel eher scheint eine auf Schubert zurückgehende Unterlassung ihren Grund darin zu haben, daß Schubert erst am Ende der Arbeit an einem Liede den Textdichter notierte. So würde es sich jedenfalls erklären, daß gerade eine Reihe von Fragmenten und Entwürfen ohne Nennung des Dichters überliefert sind (u. a. D 39, D 329, D 311, D 555, D 645, D 725, D *deest*: „Nur wer die Liebe kennt“). Bei dem größten Teil der Lieder mit unbekanntem Textdichter dürfte jedoch die Art der Verbreitung von Lyrik zur Zeit Schuberts für die fehlende Autorenangabe verantwortlich zu machen sein. Wir wissen, daß Schubert nicht nur die Individualausgaben seiner Autoren als Vorlage benutzte, sondern auch Almanache und Taschenbücher, in denen die Gedichte nicht selten unter einer Chiffre, oftmals auch anonym publiziert wurden². Mit anderen Worten: Schubert selbst waren die Namen einiger seiner Textdichter unbekannt.

Es bedarf keiner besonderen Erörterung, daß die Kenntnis der Textdichter und Textvorlagen Schuberts sowohl für die philologische Erschließung des Schubertschen Werkes als

¹⁵ J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Bd. 2, 2. Aufl. Leipzig 1778, S. 375.

¹⁶ J. A. Hiller, *Abhandlungen von der Nachahmung der Natur in der Musik*, zitiert nach H. Pfrogner, *Musik. Die Geschichte ihrer Deutung*, Freiburg 1954. 5. Teil.

¹ Vgl. O. E. Deutsch, *Schubert. Thematic Catalogue of all his Works*, London (1951), p. 530. Bis zur Stunde sind noch bei 38 einstimmigen und mehrstimmigen Liedern Schuberts die Autoren entweder gänzlich unbekannt oder vermutete oder behauptete Autorschaft nicht nachgewiesen.

² Vgl. auch C. Chr. Redlich, *Versuch eines Chiffrenlexikons . . .*, Hamburg 1875.

auch für die Schubertforschung im weiteren Sinne von Belang ist. Der Verfasser konnte in den letzten eineinhalb Jahren, während er sich als Stipendiat der Deutschen Forschungsgemeinschaft mit den textlich-literarischen Problemen der einstimmigen und mehrstimmigen Lieder Schuberts beschäftigte, einige anonyme Texte identifizieren und für eine Reihe weiterer Lieder mit teilweise schwer zugänglicher Textvorlage die von Schubert mit großer Wahrscheinlichkeit benutzte Textquelle ermitteln. Im Hinblick darauf, daß gerade die philologische Schubertforschung durch die im Bärenreiter-Verlag erscheinende „Neue Schubert Ausgabe“ erhöhte Aktualität gewonnen hat, stellt der Verfasser an dieser Stelle die Ergebnisse seiner Nachforschungen in der sehr vorläufigen Form einer kurzen Mitteilung zur Verfügung. Er unterzog die Almanach- und Taschenbuchbestände des Literaturarchivs am Schiller Nationalmuseum in Marbach/Neckar sowie der Stadtbibliothek Wien einer systematischen Durchsichtung; ferner benutzte er die Theatersammlung an der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien. Dabei kam er zu den folgenden Ergebnissen:

D 75: *Trinklied („Freunde sammelt euch im Kreise“)*

Das Gedicht erschien im *Taschenbuch und Almanach für häusliche und gesellschaftliche Freuden*, hrsg. von Carl Lang, Frankfurt und Heilbronn 1797. Das Gedicht umfaßt in diesem Almanach sieben Strophen. Einige Varianten zu der Version Schuberts (Abschriften in der Sammlung Witteczek-Spaun der Gesellschaft der Musikfreunde) lassen darauf schließen, daß das genannte Taschenbuch nicht Schuberts Vorlage bildete. Andererseits dürfte als sicher gelten, daß die in der Ausgabe Diabelli Nr. 8822 abgedruckten Strophen nicht authentisch sind (in den Abschriften ist nur eine Strophe unterlegt), vielmehr eine Hinzufügung des Verlegers darstellen³. Unterzeichnet ist das Gedicht mit „Fr. Schäffer“. Vermutlich handelt es sich bei dem Dichter um Friedrich Schäffer, geb. 1772 in Stuttgart, gestorben 1800 in Ulm⁴. Schäffer war Mediziner und absolvierte einen Teil seiner Studien in Wien. Das Stadtarchiv Ulm ist im Besitz einiger Archivalien, die über die Biographie Schäffers Auskunft geben.

D 104: *Die Befreier Europas in Paris*

Textdichter ist Johann Christian Mikan (1769–1844). Mikan war Naturforscher, gehörte dem patriotisch ökonomischen Verein in Prag als Sekretär an und tat sich als Gelegenheitsdichter hervor⁵.

Die Vorlagenfrage ist im Falle von D 104 nicht leicht zu entscheiden. Schuberts Autograph ist mit dem 16. Mai 1814 datiert. Das Gedicht erschien jedoch erst in der Juni-Nummer der Zeitschrift „Der Sammler“ im Anschluß an die folgende Notiz (S. 380): „Den 13. [April]: Zweytes Declamatorium der Mad. Schröder im Redoutensaale. Jede Kunstausstellung dieser Frau gewährt uns neuen, erhöhten Genuß. Nebst der Bürgschaft und der Glocke wiederholte sie dieß Mahl: Mein Vaterland! von Körner, und declamierte zum Beschluß folgendes Gedicht von Herrn Professor Mikan: . . .“ Möglicherweise hat also Schubert das Gedicht aus der Hand der Mme. Schröder, vielleicht durch Vermittlung seiner Freunde, erhalten, wenn er nicht selbst an dem „Declamatorium“ teilgenommen hat. Jedenfalls kommt das folgende fliegende Blatt (Exemplar Stadtbibliothek Wien) als Vorlage nicht in Frage: *Die Befreyer Europas in Paris. Volksgedicht von Johann Christian Mikan mit Musik von Vinzenz Maschek. Gesungen in Prag am 7. July 1814*. Abgesehen von dem

³ Laut freundlicher Auskunft von Imogen Fellingner, Köln.

⁴ Vgl. A. Weyermann, *Nachrichten von Künstlern, Gelehrten . . .*, Bd. I, Ulm 1798.

⁵ Ausführliche Biographie in Constant von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserreiches Österreich*, Wien 1856–1891.

späten Datum „7. July 1814“ enthält das Flugblatt gegenüber Schuberts Version und der im „Sammler“ erhebliche Varianten.

D 305: *Mein Gruß an den Mai*

Für dieses bei Schubert mit der Autorenangabe „*Ermin*“ versehene Gedicht fand der norwegische Schubertforscher Odd Udbye nur eine anonyme Vorlage in der Zeitschrift „*Carinthia*“, 1812. Varianten lassen darauf schließen, daß Schubert nicht die „*Carinthia*“, sondern den Musenalmanach „*Selam*“, hrsg. von Ignaz Franz Castelli, Jahrgang 1814, benutzte, wo das Gedicht mit „*Ermin*“ unterzeichnet ist. „*Ermin*“ ist das Pseudonym für Johann Gottfried Kumpf.

D 306: *Die Madt der Liebe*, von Johann von Kalchberg

Laut Deutsch, Them. Cat. notiert Schubert im Autograph „*dazu eine Strophe*“. In den gesammelten Werken Kalchbergs ist das Gedicht jedoch als Sonett überliefert, ebenso im Musenalmanach „*Selam*“ 1814. Es hat offensichtlich eine andere, strophische Version dieses Gedichtes nicht existiert. Möglicherweise hat Schubert übersehen, daß es sich bei diesem Gedicht um ein Sonett handelt.

D 329: *Die drei Sänger* (Fragment)

Der Text findet sich in den *Dichtungen für Kunstredner*, hrsg. von Deinhardstein (diese Publikation ist der Schubertforschung im Zusammenhang mit dem *Wanderer* D 489 bekannt) und im „*Sammler*“ von 1814. Unterzeichnet ist das Gedicht in beiden Veröffentlichungen mit „*Friedrich B. b. k.*“. Laut Holzmann-Bohatta, *Deutsches Pseudonymen-Lexicon*, Wien—Leipzig 1906, verbirgt sich unter dieser Chiffre Friedrich Bobrik. Nach freundlicher Auskunft von Frau Dr. Lilly Schochow, Berlin, enthält die 1851 von Friedrich von Wichert besorgte Ausgabe der Gedichte Bobriks auch folgende biographische Angaben: Friedrich Ludwig Bobrik, geb. 13. 10. 1781 in Marienburg/Westpreußen, gest. 22. 1. 1848 in Königsberg, war Sohn eines protestantischen Geistlichen, studierte Jura und wurde Kriminalrat in Marienwerder, später Landgerichtsrat in Königsberg (Dr. jur. h. c.). Neben Gedichten, die er pseudonym in verschiedenen Zeitschriften und Sammlungen veröffentlichte, verfaßte er auch nicht unbedeutende juristische Schriften.

D 520: *Frohsinn* („*Ich bin von lockere[m] Schlage*“)

Textdichter ist der in der Schubertforschung bereits bekannte Ignaz Franz Castelli. Das Gedicht findet sich im Musenalmanach „*Selam*“ für 1813. Die beiden zusätzlichen Strophen im Druck Diabelli, Nr. 8222 und in den Peters-Ausgaben sind nicht authentisch.

Es besteht kein Zweifel, daß Schubert mehrere Jahrgänge des Musenalmanachs „*Selam*“ als Vorlagen benutzte; enthalten diese Jahrgänge doch eine Reihe von Gedichten, für die anderweitig keine Ausgaben nachgewiesen werden können. Mehrere Mitglieder des Schubertkreises, wie Matthäus von Collin, Deinhardstein und Kenner, dessen „*Liedler*“ im Jahrgang 1815 abgedruckt wurde, gehören zu den Autoren dieses Almanachs. Schubert hat offensichtlich den Almanach mehrmals zur Hand genommen, denn er hat jeweils Serien von Gedichten vertont. Dabei ließ er sich anscheinend von einem „zyklischen“ Prinzip leiten, einem Verfahren, das auch bei Vertonungen von Gedichten Fr. Schlegels, Novalis', Ernst Schulzes und anderer Dichter zu beobachten ist. Ob diese „Zyklen“ auch musikalisch als Zyklen intendiert waren, muß einstweilen offen bleiben. Schubert entnahm den einzelnen Jahrgängen des Musenalmanach „*Selam*“ die folgenden Gedichte:

„Selam“ 1813

- D 352: *Licht und Liebe*, von M. v. Collin (fraglich, ob „Selam“ die Vorlage abgab)
 D 771: *Treubruch (Der Zwerg)*, von M. v. Collin⁶
 D 772: *Wehmut*, von M. v. Collin
 D 520: *Frohsinn*, von I. F. Castelli
 D 522: *Die Liebe*, von Gottfried von Leon

„Selam“ 1814

- D 176: *Die Sterne*, von Fellingner
 D 177: *Vergebliche Liebe*, von J. K. Bernard
 D 182: *Die erste Liebe*, von Fellingner
 D 183: *Freundschaft und Wein*, von A. Zettler
 D 302: *Labetrunk der Liebe*, von Stoll
 D 303: *An die Geliebte*, von Stoll
 D 304: *Wiegenlied*, von Körner
 D 305: *Mein Gruß an den Mai*, von Ermin
 D 306: *Skolie*, von Deinhardstein
 D 307: *Die Sternenwelten*, von Fellingner
 D 308: *Die Macht der Liebe*, von Kalchberg
 D 309: *Das gestörte Glück*, von Körner

Ob Schubert auch den Jahrgang 1815 des Musenalmanach „Selam“ benutzte, ist nicht sicher. Immerhin enthält er aber die Gedichte zu D 141: *Der Mondabend*, von Ermin und D 148: *Trinklied („Brüder unser Erdenwallen“)*, von Castelli.

D 609/665: *Lebenslust („Wer Lebenslust fühlet . . .“)*

Von der Existenz des Quartettes D 665 (*„Im traulichen Kreise“*) wissen wir nur durch einen Hinweis Kreißles, den auch Deutsch im Them. Cat. anführt⁷. Demnach handelt es sich bei dem als verschollen geltenden D 665 um ein D-dur-Stück im 6/8-Takt⁸. Sowohl Kreißle als auch Deutsch hatten aber übersehen, daß der Text von D 665 den zweiten Vierzeiler der ersten Strophe von D 609 bildet. Da D 609 ebenfalls ein Quartett in D-dur und im 6/8-Takt ist, besteht die Vermutung, daß Kreißle entweder ein Fragment des Autographes von D 609 vor sich hatte oder aber eine fragmentarische Fassung dieses Quartettes. In jedem Falle ist aber die D-Nummer 665 zu streichen.

Textdichter dieses Gedichtes, das im *Österreichischen Taschenbuch für das Jahr 1804*, Wien: Pichler, abgedruckt ist, ist der in der Schubertforschung bekannte Johann Carl Unger. Ob Schubert das genannte Taschenbuch als Vorlage benutzte, ist sehr fraglich, denn dort trägt das Gedicht den Titel *Die Geselligkeit. Gegenlied an Fräulein von S.* (Das Gedicht des Fräulein von S. heißt *Die Einsamkeit*).

⁶ Auf den Titel *Treubruch* wies erstmals Kreißle, *Franz Schubert*, Wien 1865 hin (vgl. Deutsch, Them. Cat.), allerdings hielt er das Gedicht für ein Werk von Heinrich von Collin. In der Ausgabe der nachgelassenen Gedichte M. v. Collins von Joseph von Hammer, 1827, trägt das Gedicht den Titel *Der Zwerg*. Schuberts Lied erschien 1823 bei Sauer & Leidesdorf im Druck, ebenfalls mit dem Titel *Der Zwerg*. Es besteht Anlaß zu der Vermutung, daß der Titel *Der Zwerg* auf Schubert bzw. auf seinen Verleger zurückgeht und später, nachdem das Lied unter diesem Titel berühmt geworden war, auch für die Gedichtausgabe von Hammer übernommen wurde. Es ist in diesem Zusammenhang nicht uninteressant, daß sich in der Sammlung Namešt in Brünn, deren Schubert-Bestände der Verfasser kürzlich sichtete, eine zeitgenössische Abschrift des Liedes findet, in der das Lied den Titel *Treubruch* trägt. Möglicherweise geht diese Abschrift auf das Autograph zurück, das verloren ist. Wenn sich das bestätigen würde, hätte man einen weiteren Anhaltspunkt für die These, daß der Titel erst für die Drucklegung des Liedes abgeändert wurde.

⁷ Das Gedicht stellt eine ebenfalls in „Selam“ abgedruckte Nachdichtung eines slovenischen Gedichtes von Urban Jarnik dar. Dies hatte bereits Odd Udbye herausgefunden.

⁸ Kreißle, a. a. O., S. 161.

D 645: *Abend* („Wie ist es denn, daß“) (fragmentarischer Entwurf)

Obwohl in diesem Entwurf nur der Text „Wie ist es denn, daß“ unterlegt ist, besteht doch kein Zweifel, daß der Dichter Ludwig Tieck ist. Das Gedicht findet sich u. a. im Musenalmanach für 1802, herausgegeben von A. W. Schlegel und Ludwig Tieck. Es bildet dort den dritten Teil eines vierteiligen Gedichtzyklus mit dem Titel *Der Besuch*. Ob Schubert den Musenalmanach als Textvorlage benutzte, ist fraglich. In einigen Tieckausgaben erscheinen nämlich die Gedichte des Zyklus auch gesondert.

D 989: *Die Erde* („Wenn sanft entzückt mein Auge sieht“)

Textdichter dieses lange als verschollen geltenden Liedes ist Friedrich von Matthisson. Daß Deutschs Interpretation, die beiden Titel *Die Erde* und *Vollendung* als einen Titel zusammenzuziehen, nicht haltbar ist, ergibt sich schon daraus, daß dieses Lied bei Matthisson keinen Doppeltitel trägt (vgl. Deutsch, Them. Cat.). Darüber hinaus sind in Nottebohms Verzeichnis die Lieder *Die Erde* und *Vollendung* gesondert aufgeführt, wobei er Matthisson als Textdichter für das Lied *Vollendung* nennt⁹. Inzwischen hat Christa Landon beide Lieder in Abschriften aus dem Kreißle-Nachlaß wieder aufgefunden.

Für das Lied *Die Erde* kommt als Textvorlage keine der bekannten Ausgaben der Gedichte Matthissons in Frage. In allen Ausgaben trägt das Gedicht nämlich den Titel *Die schöne Erde* und die erste Zeile lautet „Wenn hoch entzückt mein Auge sieht“. Anscheinend benutzte Schubert folgende Publikation: *Wilhelmine. Ein Lesebuch für Mädchen von 10 bis 15 Jahren* von Johann Genersich, Leipzig 1826 (es handelt sich bei diesem Exemplar offensichtlich um eine spätere Auflage, da bereits in dem „Gegenstück“ zu diesem Werke, *Alfred, Ein Lesebuch für Jünglinge* von Johann Genersich, Wien 1812, das das Gedicht *Vollendung* enthält und Matthisson als Dichter nennt, auf die *Wilhelmine* verwiesen wird). Im Teil II des Buches *Wilhelmine* findet sich auf S. 185 das Gedicht *Die Erde* ohne Nennung des Textdichters in einer der Schubertschen Version entsprechenden Fassung. Da es sich bei beiden Werken um Bücher pädagogischer Provenienz handelt, ist es durchaus möglich, daß Schubert über die Bibliothek seines Vaters oder einer seiner Brüder in den Besitz dieser Bücher gelangen konnte.

D deest: „Nur wer die Liebe kennt“ (Fragment)

Textdichter dieses zusammen mit D 513 im Ms. Stadtbibliothek Wien MH 36/c enthaltenen Liedfragments ist Zacharias Werner. Das Lied trägt in der Zeitschrift „Die Harfe“, hrsg. von Friedrich Kind, 2. Bdchen. 1915, S. 362, wo der Verfasser es auffand, den Titel *Impromptu. In Tharants Ruinen geschrieben*.

Ein wiederaufgefundenes Streichquartett Hans Pfitzners

VON HANS RECTANUS, HEIDELBERG

Als der siebzehnjährige Hans Pfitzner, Schüler am Dr. Hochschen Konservatorium in Frankfurt/Main, sich auf den Rat insbesondere seines Theorie- und Kompositionslehrers, des von Brahms geschätzten Iwan Knorr, um das „Mozartstipendium“¹ bewarb, schickte er

⁹ Nach freundlicher Auskunft von Walther Dürr, Tübingen.

¹⁰ Chr. Landon, *Neue Schubert-Funde*, in Österreichische Musikzeitschrift, 24. Jg. 1969, Heft 5/6, S. 299–323.

¹ Es handelt sich hierbei um die im Jahre 1838 vom „Frankfurter Liederkrantz“ ins Leben gerufene „Mozartstiftung“, die formell noch heute besteht. Die beiden zur Verfügung stehenden Preise bekamen 1886 der später in Amerika wirkende Adolf Weidig und Gustav Trautmann, ein Mitschüler Pfitzners, der Universitätsmusikdirektor in Gießen wurde.

der Jury, der u. a. der Dirigent Felix Mottl und Max Bruch angehörten, den ersten Satz eines Streichquartetts in *d*-moll zusammen mit einem Lied für Singstimme und Klavier. Letzteres, das Umland-Lied *Naturfreiheit* — der Text war vorgeschrieben — hat Pfitzner fast 50 Jahre später zusammen mit frühen Liedkompositionen als Nr. 3 der *Sechs Jugendlieder* (ohne Opuszahl) erscheinen lassen, während das Streichquartett seither als verschollen galt.

Auch Pfitzner selbst, der dieses Werk sehr schätzte, war dieser Meinung. Er teilt zwar noch im Jahre 1938 die Anfänge des ersten und dritten Satzes (je 10 und 16 Takte) aus dem Gedächtnis mit, bemerkt jedoch bedauernd dazu: „. . . das ganze Werk ist leider verschollen und wird kaum jemals wieder auftauchen. Ich ließe es, wenn es aufgefunden würde, geradeso unbefangenen abdrucken, wie ich die ‚Jugendlieder‘ veröffentlichen ließ . . .“².

Diesem Vorhaben Pfitzners stünde seit einiger Zeit nichts mehr im Wege: zusammen mit einigen anderen (besonders frühen) Werken und Skizzen ist dieses Jugendwerk wieder im Autograph aufgetaucht und vollständig überliefert. Erhalten sind in Partitur-Reinschrift sämtliche vier Sätze des Streichquartetts (*Allegro molto moderato*, *d*-moll; *Andante molto sostenuto*, *B*-dur; *Allegro ma non troppo*, *fis*-moll; *Allegro*, *D*-dur). Wie Schriftbild und Notenpapier der 20 Blätter ausweisen, sind die Sätze in einem Zug niedergeschrieben worden; nachträgliche Korrekturen fehlen. Am Anfang des *Andante*-Satzes findet sich die Bemerkung von Pfitzners Hand, daß „dieser Satz nach dem in *fis*-moll zu spielen sei“, so daß also das Scherzo merkwürdigerweise an zweiter Stelle in der Satzfolge zu stehen kommen sollte. Allerdings erinnert sich Pfitzner selbst nicht mehr an diese aus dem Rahmen fallende Anordnung des Jahres 1886, denn in der erwähnten Schrift aus dem Jahre 1938 bezeichnet er das *Andante* in *B*-dur als zweiten Satz.

Eine eingehendere stilistisch-analytische Untersuchung mag einer Sonderstudie vorbehalten bleiben. Soviel sei nur gesagt, daß das Werk zwar der klassisch-romantischen Tradition in der Form und der thematischen Arbeit verpflichtet ist, ganz im Sinne des Brahms-Freundes und damaligen Direktors des Frankfurter Konservatoriums Bernhard Scholz, jedoch hätte gerade letzterer dieses Werk ebenso wie das in Frankfurt entstandene Jugend-Cello-Konzert in *a*-moll, das er als „*verwagnert*“ bezeichnet hat, abgelehnt. Denn es handelt sich bei diesem Streichquartett um ein in allen Sätzen, insbesondere aber im ersten Satz, hochromantisches Stück von — verglichen mit anderen Arbeiten dieser Jahre — erstaunlicher Leidenschaftlichkeit, Geschlossenheit und Aussagekraft, wobei besonders der 1. Satz harmonische Kühnheiten mit melodisch weitgeschwungenen Bögen vereint: insgesamt das Werk eines jungen Genies, das zwar in der offiziellen klassisch-romantischen Tradition heranwächst, jedoch beim (für ihn eigentlich verbotenen) Blick in seine musikalische Gegenwart harmonisches Neuland sucht und findet. (S. Notenbeispiele 1—4, S. 492 f.)

Neben dieser geschlossen überlieferten Handschrift liegen nun vom Scherzo-Satz (*fis*-moll) noch drei weitere handschriftliche Fassungen vor, darüberhinaus enthält ein Blatt zusätzlich noch einen einzelnen überlieferten Trio-Teil in *Fis*-dur. Von diesen einschließlich des Scherzos in der Quartett-Handschrift insgesamt vier Fassungen des Scherzo-Satzes stimmen jeweils nur die umrahmenden Teile der dreiteilig gebauten Stücke weitgehend thematisch überein. Sie benutzen dasselbe Thema, gehen also auf den gleichen musikalischen Einfall zurück und enden ausnahmslos in *fis*-moll³. Hs. B und C enthalten einen mit *Andante* überschriebenen Trio-Teil in *D*-dur, in Hs. B ist dieser Teil durchgestrichen, hier finden sich einige Bleistiftkorrekturen, die jedoch in Hs. C nicht wieder aufgenommen werden. Das Trio der Hs. D ist ein — bei wiederum leicht veränderten Rahmenteilen — im 6/8-Takt stehendes „*Moderato*“ von gänzlich verschiedener musikalischer Faktur gegenüber den Triosätzen der anderen Handschriften, die in ihrer Grundstruktur homophon angelegt sind,

² Vgl. H. Pfitzner, *Meine Beziehungen zu Max Bruch*, München 1938.

³ Der besseren Verständigung halber werden die komplette Quartett-Handschrift mit Hs. A, die Scherzo-Fassungen mit Hss. B—D, das einzelne Trio-Blatt mit Hs. E bezeichnet.

mit betont kantabel gehaltener, führender Oberstimme bei lediglich stützender Funktion der anderen drei Streicher. Trio D dagegen ist eindeutig kontrapunktisch linearer Natur, was sowohl durch das zweitaktige Hauptthema barocker Provenienz als auch die weitere imitatorische Verarbeitung bedingt ist.

Das separat überlieferte, einseitig beschriebene Blatt enthält einen Trio-Teil (ohne Tempo- und Vortragsbezeichnungen) in *Fis*-dur mit homophoner Grundhaltung, einem neuen markanten Grundrhythmus in der führenden ersten Violine und Begleitakkorden der anderen Stimmen auf den schlechten Taktteilen, eine Struktur, die lediglich im Mittelteil dieses wiederum in sich dreiteiligen serenadenhaften Stückes und am Schluß verlassen wird.

All diese Trio-Lösungen scheinen jedoch Pfitzner nicht befriedigt zu haben, was in der Hs. D überdeutlich dadurch zum Ausdruck kommt, daß hier das Trio dick durchgestrichen ist. Wenden wir uns deshalb der endgültigen Fassung des Scherzos in der vollständigen Quartett-Handschrift zu.

Der Scherzo-Satz in Hs A stimmt lediglich in den ersten 13 Takten mit den Anfängen in den Hss. B–D überein. Er gleicht ihnen danach zwar thematisch, nicht aber in der Verarbeitung und Weiterführung, wodurch sich hier eine Ausweitung von fast 15 Takten — um etwa ein Drittel — gegenüber den Hss. B–D ergeben hat. Wichtiger und bedeutsamer jedoch ist die Tatsache, daß nunmehr nochmals ein neuer Trioteil figuriert, der keinerlei Anklänge an die bisher bekannten zeigt. Dieses neue *Fis*-dur-Trio im 4/4-Takt (!), das sich schon in seiner Länge von den besprochenen Triosätzen abhebt, gewinnt nun noch dadurch eine besondere und weiterweisende Bedeutung, daß, wie Pfitzner selbst in der anfangs erwähnten Schrift mitteilt, er dieses Trio „teilweise in der ‚Rose vom Liebesgarten‘ verwendet habe, im Blütenwunder.“ Diese Stelle in Pfitzners zweitem Bühnenwerk, der 1901 uraufgeführten romantischen Oper *Die Rose vom Liebesgarten* findet sich im Vorspiel, dem ersten Teil des insgesamt aus vier Teilen (Vorspiel, 1. und 2. Akt, Nachspiel) bestehenden Werkes (Klavierauszug, S. 53). Hier begleitet die Musik jenes „Blütenwunder“, das sich nach der rauhen Jahreszeit alljährlich im Frühling ereignet und aus dem die Bewohner des Liebesgartens neue Kraft schöpfen. Wie ein genauer Vergleich der Vorlage mit der Fassung in der Oper erbringt, bleibt die Grundstruktur dabei gleich: aus dem *Fis*-dur wird in der Oper *Ges*-dur, die wichtige rhythmische Grundbewegung $c \ \frac{1}{2} \ \text{♪} \ \text{♩} \ \text{♩} \ \text{♩}$ mit der trillern- den Mittelstimme findet sich ebenso wie die triolischen Sechzehntel, die im Quartett-Satz in allen Stimmen zu finden sind und in der Oper in den Holzbläsern, Harfe und Celli das „Säuseln und Rauschen“ des Blumen- und Blütenregens malen. Hinzugefügt hat Pfitzner in der Oper eine feierliche, choralartige Streichermelodie, welche die Segnung der Welt durch die Gottheit des Liebesgartens begleitet. Gegenüber der Vorlage ist die Musik auf etwa die Hälfte verkürzt, eine Raffung, die den etwas langatmigen und für ein „Trio“ sowieso zu ausgedehnten Abschnitt verdichtet, ihn so transparenter und überzeugender macht. (S. Notenbeispiele 5 und 6, S. 494 f.)

Pfitzner hat es sehr geliebt, in späteren Werken auf von ihm für verschollen gehaltene Jugendwerke Bezug zu nehmen. Er tat dies wohl in dem Bestreben, dadurch besonders geliebte „Einfälle“ und Themen nicht dem gänzlichen Vergessen anheimfallen zu lassen. So läßt er im letzten Stück seiner *Drei Sonette* op. 41 (1931) am Schluß der Eichendorff-Vertonung *Das Alter* das Hauptthema aus der *Rose vom Liebesgarten* beziehungsreich erklingen; im Cellokonzert *a*-moll op. 52 (1944) verwendet er ein Thema aus dem in der Frankfurter Konservatoriumszeit entstandenen Jugend-Cellokonzert als „*Gruß an meine Jugend*“, wie Pfitzner im Vorwort des Werkes schreibt.

1.

Allegro molto moderato

Violino I *mf* *espress.* *p*

Violino II *p* *mf* *espress.*

Viola

Cello *p*

espress.

2.

(Dieser Satz ist nach dem in Fis-moll zu spielen)

Andante molto sostenuto

p *espress.*

p

espress.

Musical score for a string quartet, measures 1-4. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The music consists of flowing eighth and sixteenth notes with various articulations and slurs.

3.

Allegro ma non troppo

Musical score for a string quartet, measures 5-8. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features four staves: Violin I (I), Violin II (II), Viola (a), and Cello/Double Bass. The music begins with a double bar line and a repeat sign. The first two staves have a dynamic marking of *p*. The Viola and Cello/Double Bass staves have a *pizz.* marking. The music features a mix of eighth and sixteenth notes with slurs and accents.

Musical score for a string quartet, measures 9-12. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The music continues with eighth and sixteenth notes. The Viola and Cello/Double Bass staves have alternating *arco* and *pizz.* markings. The music concludes with a final cadence.

4.

Allegro

pp

pp

pp

mf

p

5.

con sordini

mf

con sordini

tr

con sordini

mf

con sordini

mf

6.

Langsam

ver-stehn.

Vln. Hrf.

Hbl. Hrf.

Horn

Das Kolloquium zum Thema „Die Musik und das Wort“ (29.—30. 9.)
 und das internationale Zusammentreffen der Musiklexikographen
 (1. 10.) in Brünn 1969

VON REINHARD GERLACH, GÖTTINGEN

Schon ist etwas wie Tradition feststellbar, wenn im jährlichen Turnus das mährische Brünn zum Ort internationalen Gesprächs wird, das um so aktueller erscheint, je mehr das gleichzeitig stattfindende Musikfestival — in diesem Fall unter dem Leitgedanken „Musica vocalis“ — die Themen der Referate berührt. Den Vorträgen wird so auf legitime Weise zu Resonanz verholfen und manches Urteil durch das Erklingende revidiert.

In der Eröffnungsansprache umriß Jiří Vysloužil das Generalthema, indem er darauf aufmerksam machte, daß — wie nach Thrasybulos Georgiades für die deutsche Komposition der Rhythmus der deutschen Sprache verantwortlich ist — so auch für die tschechische Musik das Tschechische als responsabel zu gelten hat. Der Musik der Klassik liegt das Prinzip der Auftaktigkeit zugrunde; gerade die Auftaktigkeit aber kollidiert mit der Volltaktigkeit des tschechischen Sprechrhythmus. Das Problem, dem frühere tschechische Komponisten ganz naiv gegenüber standen, indem sie ebensooft falsch deklamierten wie Füllsilben einfügten, hat erst Smetana zu lösen begonnen. Mit der Entdeckung des Volks-

liedes und der Erforschung der Sprechmelodie durch Leoš Janáček wurde die Musik zu einer unverwechselbar tschechischen.

Jan Ráček verfolgte die Entstehung der Sprachähnlichkeit der Musik zurück bis zur Florentiner Camerata. Der Text habe bei den „Niederländern“ nur den Sinn eines „Solmisations skeletts“ besessen, Sprache als Ausdruck der Natur kannte Musik noch nicht; die Monodie hingegen verdanke sich einem gewandelten Verständnis, denn erst der Barock habe wirklich die „Natur“ entdeckt; daß der Naturbegriff selbst geschichtlich ist, darüber reflektierte Jan Ráček nicht. — Dragutin Gostuški verfolgte einige Parallelen zwischen Musik und Sprache; er lud ein, eine Analogie zwischen dem Reim — als centre de gravitation — der klassischen Sprache des Dichtens und dem konsonanten Akkord in der klassischen Musik zu sehen, ebenso zwischen dem System der Interpunktion und der musikalischen Phrasenbildung. — Den Chor aus dem zweiten Akt der *Zauberflöte*: „*Triumph! Triumph! du edles Paar!*“ stellt den Angelpunkt der Oper Mozarts dar; ihn interpretierte Thrasylbulos Georgiades als „*Epiphanie*“: im erfüllten Augenblick erlebt der Zuhörer, wie Musik selbst handelnd sich ereignet. Die Frage nach der Funktion der Sprache in der Oper *Die Zauberflöte* beantwortete Georgiades mit der Feststellung: „*Die Sprache ist in die Maschen der Partitur eingelegt.*“ — Jaroslav Jiránek steuerte Überlegungen über die methodologischen Ausgangspunkte für die Untersuchung des Wort-Ton-Verhältnisses bei Smetana bei. — Hans Heinrich Eggebrecht begriff den „Ton“ (in Anlehnung an Hegel) als ein Prinzip des Schubert-Liedes. Seine Ausführungen zielten darauf ab, das Semantische der Musiksprache herauszuarbeiten im Gegensatz zu Georgiades, der die „Körperlichkeit“ herausgestellt hat; sie verstanden sich also bewußt als Kritik an Georgiades' Schubert-Interpretation. Im einzelnen überzeugte völlig die Auffassung der Repräsentation im Schubert-Lied, dargelegt an Hand des Liedes Nr. 19 der *Winterreise*: „*Täuschung*“, wo das Mißlingen der Reprise — schon bei Beethoven manifest als Widerspruch zwischen dem ganz und gar Dynamischen des Satzes und der Statik der Reprise — selbst thematisch geworden ist. Daher, folgerte Eggebrecht, ist Schuberts Lied nicht Affektabbildung oder Stimmungslirik, sondern „*Sprache in der Dimension des Semantischen.*“ — Nikolaus von Harnoncourt folgte den Spuren der Wissenschaft, als er aus der Sicht des praktischen Musikers Kritik an der nivellierenden Musizierpraxis alter Musik übte und aufforderte, die Interpretation den Regeln der musikalischen Rhetorik gemäß differenziert zu halten. — In ähnlicher Weise referierte Rudolf Pečman Theoretikerschriften des 17. und 18. Jahrhunderts; seine Argumentation, es handele sich um eine Literarisierung der Musik bei den Autoren der musica poetica, fand jedoch keine ungeteilte Zustimmung; tatsächlich ist die Heteronomieästhetik des 19. Jahrhunderts mit dem Analogiedenken des barocken musicus poeticus nicht vergleichbar. — Theoretisch mit dem Verhältnis von Sprache und Musik ließ sich Klaus Stahmer ein; mit Hilfe von verschieden präparierten Tonbandaufnahmen gelang ihm der Nachweis, daß Sprache und Gesang phonetisch kein Gegensatz, sondern Ausschnitte aus einem Kontinuum sind; Sprechen und Singen unterscheiden sich durch Länge oder Kürze der kleinsten phonischen Einheiten. — Reinhard Gerlach sprach über Weberns nachgelassenen Dehmel-Liederzyklus, wo die Rolle des Wortes bereits im selben Sinn wie bei den späteren Liedern die einer Interlinearversion zum musikalischen Text ist.

Der zweite Kolloquiumstag faßte die Gruppe der Themen, die die tschechische Musik und die östliche Kirchenmusik betreffen, in jeweils besonderen Sitzungen zusammen. Jiří Sehnal referierte über Renaissanceerbe und neues Denken in der Musik Adam Michnas mit Hinblick auf die metrisch-rhythmischen Probleme in dessen Kantional, durch das Michna zum Schöpfer des tschechischen barocken Kirchenliedes wurde. — Emil Hradecký hatte die Nationalsprache im lateinischen Schulspiel aus der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts zum Thema und bezog sich auf eine Komposition Simon Brixis, wo der Vorwurf: Der Lehrer unterrichtet die Schüler auf die bekannt humorvolle Weise, behandelt ist; beim Nach-

sprechen des Alphabets kommt es zu derben vulgärsprachlichen Einsprengeln ins Lateinische, wodurch sich die Vitalität der Volkssprache gegenüber der lateinischen Schulsprache bezeugt. — Jiří Vysloužil knüpfte in seinem Vortrag zu Vers- und Prosavertonung in der tschechischen Musik an seine oben zitierten Ausführungen an und handelte von Vertonungen Jan Vaclav Tomašeks, Bedřich Smetanas und in der Hauptsache von der Sprachbehandlung bei Janáček. Dabei bewährte sich subtile Analyse wieder einmal als Mittel, die Fülle des historischen Stoffes sinnvoll zu ordnen. — Jiří Fukač stellte sein Referat unter das Thema *Der Vokaltyp der tschechischen Wiedergeburt*. — Miroslav Cerný berichtete über Dvořáks Art der Vertonung von Sprache, für die Dvořáks eigene Formulierung seiner Autorschaft „*In Musik gesetzt von . . .*“ bezeichnend ist; Dvořák verstieß sehr oft gegen die Gesetze der Deklamation in seinen rund 120 Liedern, teils in tschechisch, deutsch, teils lateinisch, russisch und englisch. — Bohumír Štedron umriß die Problematik der Sprachmotive bei Janáček und stellte fest, daß Janáček zwar zuweilen Sprechmelodien zu kleinen Skizzen für Klavier ausgearbeitet und damit die Atmosphäre, der sie entstammen, festgehalten hat, daß er aber niemals Sprechmelodien in seine Kompositionen montierte.

Die Reihe der Vorträge, die der Kirchenmusik gewidmet waren, eröffnete Franz Zagiba, der sich mit der *Missa greca, slavica und romana* in seinem Vortrag *Die dreisprachige Meßgesangspraxis der Westkirche im frühen Mittelalter* befaßte. Zagiba bestand auf der Unübertragbarkeit der Bedeutung der Schriftzeichen aus einem Sprachraum in den anderen, was seinen Grund darin habe, daß in Byzanz keine Anweisungen *bene notandi* existiert hätten. — Gheorge Ciohanu sprach über *Le rapport entre la mélodie et la texte dans la musique psaltique roumaine*; er stellte fest, daß im byzantinischen Bereich das Wort dominiere und die Musik (auch was die Notenschrift beträfe) sozusagen frei sei. Das würde z. B. daraus ersichtlich, daß man Silben interpolierte, die für den Text ohne Sinn blieben, nur um der Musik zum Erklingen zu verhelfen. — Der mit Spannung erwartete Vortrag von Egon Wellesz über *Die Bedeutung der Erforschung der byzantinischen Musik für das Gesamtgebiet der Musikgeschichte* wurde, da Wellesz verständlicherweise die Beschwerlichkeiten der Reise nicht auf sich nehmen wollte, allen interessierten Teilnehmern in Kopien zugänglich gemacht, was hiermit noch einmal ausdrücklich bedankt sei. — Tomislav Volek deutete in seinem Referat *Zur Funktion des Wortes in der tschechischen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts* die Situation so, daß es die Diskrepanz zwischen der volkssprachlichen Produktion, die auf das Volkslied und Gebetbuchlied beschränkt blieb, und die gleichzeitige technisch hochentwickelte Musik dafür verantwortlich zu machen gilt, wenn die tschechische Kirchenmusik nivelliert wurde. So sei die Kirchenmusik eigentlich Tanzmusik gerade auch da, wo sie eine gewisse Originalität erreicht hat.

Schließlich lieferten Diskussionsbeiträge Jiří Bajer, Jaroslav Smolka, Alena Němcová, Bedřich Jičínský, Nadežda Mosusova und Zdenka Pilková, die, so interessant sie waren, nur am Rande vermerkt werden können. Mit dem abschließenden Resümee — nachdem von den Diskussionsleitern Jens Peter Larsen, H. H. Eggebrecht und Thr. Georgiades schon Zwischenbilanzen gezogen worden waren — vermochte R. Pečman, dem übrigens auch die reibungslose Abwicklung des reichhaltigen Kolloquium-Programms zu danken ist, den unterschiedlichen Meinungen geschickt gerecht zu werden.

Wegen der Vielfalt der in den Referaten aufgezeichneten Aspekte zum Thema *Die Musik und das Wort* wie des Gehalts eines Großteils der Beiträge darf man auf das Erscheinen des Kolloquium-Sammelbandes sehr gespannt sein.

Das tags darauf stattgefundene Kolloquium der Musiklexikographen bildete im wesentlichen ein intensives Gespräch zwischen H. H. Eggebrecht als dem Herausgeber des Sachtails des Riemann Musiklexikons und den Planern und Editoren eines neuen tschechischen Musiklexikons B. Štedron und Jirí Fukač. Es ergab sich ein Erfahrungsaustausch, für den die Gastgeber dem Gast ihren besten Dank wußten.