

## Musikgeschichtliches aus Rapparinis Johann-Wilhelm-Manuskript (1709)

VON GERHARD CROLL, GÖTTINGEN

Zum Namenstag des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz (1658—1716) verfaßte dessen Sekretär für die französische Korrespondenz Giorgio Maria Rapparini<sup>1</sup> eine „Festschrift“ mit dem barocken Titel:

*Le portrait du vrai mérite dans la personne serenissime de Monseigneur L'Electeur Palatin. Ebauché par George Marie Raparini et exposé le Jour du Nom de son Altesse Elect. l'An 1709.*

Rapparinis Schrift — das Manuskript befindet sich heute in der Landes- und Stadtbibliothek zu Düsseldorf — ist schon vor geraumer Zeit vor allem von der kunsthistorischen Forschung benutzt worden<sup>2</sup>, die in ihr mancherlei Angaben sowohl zur Biographie der am kurpfälzischen Hof tätigen Künstler als auch über die Bautätigkeit und -pläne des Düsseldorfer Kurfürsten fand. Der zeitgenössische Bericht eines viele Jahre am Düsseldorfer Hof weilenden Mannes erwies sich als ebenso ergiebige wie zuverlässige Quelle — Theodor Levin bezeichnet in seinen *Beiträgen zur Geschichte der Kunstbestrebungen in dem Hause Pfalz-Neuburg*<sup>3</sup> Rapparinis Manuskript geradezu als „die unmittelbarste und vertrauenswerteste Quelle, soweit es sich um künstlerische Tatsachen handelt“<sup>4</sup>.

Die musikgeschichtliche Forschung hat es dagegen bisher entweder ganz übersehen oder kaum beachtet. F. Walter kannte es nicht, Einstein<sup>5</sup> ist es, obwohl er Levins Artikel zitiert, entgangen. Meines Wissens war Levin der erste, der — im Rahmen seiner oben genannten kunsthistorisch-lokalgeschichtlichen Studie — auch einige der Äußerungen Rapparinis über die Musik am Hofe Johann Wilhelms wenigstens streifte. In einem knappen Kapitel über die Musik gibt er einige Personalien als Ergänzung zu Walters Angaben<sup>6</sup>. Er entnahm sie — wie wenig später auch Einstein — großenteils den Akten des Geheimen Staatsarchivs in München<sup>7</sup>. Die Angaben über Sebastiano Moratelli gründen sich außerdem auf Rapparini. In dem Kapitel *Johann Wilhelm und Carl Philipp* erwähnt Levin, daß Rapparini die Musiker Johann Sigismund Weiß, Wilderer, Kraft und Schenk nennt<sup>8</sup>. Versteckt in einer Anmerkung findet sich schließlich noch ein Hinweis auf Rapparinis Wür-

1 Rapparini ist von 1685 bis 1716 in Düsseldorf nachgewiesen; im Jahre 1710 wurde er Hofkammerrat. Vgl. Friedrich Lau, *Die Regierungskollegien zu Düsseldorf und der Hofstaat Johann Wilhelms (1679—1716)*. 1. Teil. In: *Düsseldorfer Jahrbuch. Beiträge zur Geschichte des Niederrheins*. Bd. 39 (Düsseldorf 1937), S. 228—242; s. besonders S. 239, Nr. 51 u. S. 240, Nr. 20. — Der zweite Teil von Laus Artikel erschien im 40. Bd. des *Düsseldorfer Jahrbuchs* (1938), S. 257—288. — Über Rapparinis Opernlibretti berichtet Friedrich Walter in seiner *Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe* (Leipzig 1898), S. 57 passim; vgl. a. u. S. 261

2 Beispielsweise für Thieme-Becker, Bd. 1 (Leipzig 1907), Artikel *Alberti, Graf Matteo*.

3 Als Folge von drei Artikeln in: *Beiträge zur Geschichte des Niederrheins*. Bd. 19 (Düsseldorf 1905), S. 97—213; Bd. 20 (Düsseldorf 1906), S. 123—249; Bd. 23 (Düsseldorf 1911), S. 1—185.

4 a. a. O., Bd. 19, S. 175.

5 *Italienische Musiker am Hofe der Neuburger Wittelsbacher. 1614—1716*. In: *SIMG* 9 (1907/08), S. 336—424.

6 Levin a. a. O., Bd. 23, S. 96—102.

7 Von der lokalgeschichtlichen Forschung wurde — wie hervorgehoben sei — die Parallelität der Arbeiten von Levin und Einstein bemerkt und festgestellt, daß beide Autoren „teilweise dieselben Korrespondenzen“ benutzen, daß aber Levins Ms. bereits 1905 abgeschlossen vorlag. (O. R. Redlich, *Musikpflege am Neuburg-Düsseldorfer Hofe* in: *Beiträge zur Geschichte des Niederrheins*. Bd. 24 (1911), S. 271—274.

8 a. a. O., Bd. 20, S. 186.

digung des Sekretärs und Hofdichters Stefano Benedetto Pallavicini<sup>9</sup>. Da es für Levin außerhalb seiner Aufgabe lag, näher auf die Musikverhältnisse einzugehen, hat er dem Musikhistoriker eine reiche Nachlese gelassen. Es nimmt nicht wunder, daß sich Rapparini als zuverlässiger Gewährsmann auch für die Musik erweist. Der Ertrag wird bereichert durch die beigegebenen Porträts, die Rapparini mit der Feder in Form kleiner Medaillen zeichnete<sup>10</sup>.

Im folgenden soll zunächst der den Hofmusikern gewidmete Teil des Rapparini-Manuskripts vorgeführt werden<sup>11</sup>. Die Einleitung zu diesem Abschnitt lautet: „*Le nombre des excellens vertueux que ce Prince (Johann Wilhelm) entretient pour les delices de ses oreilles n'est pas à calculer ici: il est trop grand*“<sup>12</sup>. Er beschränkt sich deshalb darauf, fünf der bedeutendsten Musiker der Hofkapelle vorzustellen.

### Johann Hugo Wilderer

Wilderer stammt aus Bayern. Seit einigen Jahren ist er kurfürstlicher Kapellmeister. Er studierte bei dem berühmten Italiener „*Negrentius*“. So wie dieser einst als Haupt des venezianischen Orchesters glänzte, so steht Wilderer jetzt an der Spitze der kurpfälzischen Hofmusik. Seine Kompositionen zeichnen sich durch sorgfältige Ausarbeitungen aus, „*sa Symphonie pleine touchée à des modulations exquisés, et s'empare de l'attention.*“

Die über Wilderers Herkunft angestellten Vermutungen werden durch Rapparinis Angabe, er stamme aus Bayern, berichtigt. Hinter „*Negrentius*“ verbirgt sich wohl Giovanni Legrenzi (gest. 1690). Wilderer ist seit 1687 in Düsseldorf nachgewiesen, vielleicht war er vorher in Italien<sup>13</sup>. Rapparinis ungenaue Angabe über den Antritt des Kapellmeisteramts läßt sich auf das Jahr 1700 präzisieren<sup>14</sup>. Dieses Amt hatte Wilderer noch im Jahre 1723 als Haupt der „*Mannheimer*“ inne<sup>15</sup>.

### Georg Kraft<sup>16</sup>

Er kommt aus Nürnberg. Als „*Chef du concert des violons*“ führt er die kurpfälzische Kapelle an. Zur Vervollkommnung seiner musikalischen Ausbildung schickte ihn („*en sa*

<sup>9</sup> a. a. O., Bd. 23, S. 57, Anm. 1. Vgl. hierzu Anm. 41.

<sup>10</sup> Die Medaillen haben einen Durchmesser von 8 cm. — Musikgeschichtlich interessant ist neben den Musikerporträts eine Medaille „*pour l'erection du Theatre*“, die Rapparini dem Abschnitt über den Hofmaler Antonio Bernardi beigab (S. 169 des Ms.). Die Medaille zeigt das Proszenium und trägt das Datum 1695. Eine andere Medaille mit der Aufschrift „*Erectio Theatri Musici Dusseldorpti*“ wurde bereits 1694 geprägt (Staatliche Münzsammlung München). Freilich handelte es sich nicht, wie die Medaillen vermuten lassen, um einen Theaterneubau, sondern um die Neuausgestaltung eines Gebäudes (neben dem Marstall in der Mühlenstraße). Mit dieser Aufgabe hatte der Kurfürst zwei „*artefici marargoni*“ betraut, die er im August 1695 aus Venedig kommen ließ. Eröffnet wurde das Theater erst im folgenden Jahr (vgl. Anm. 13).

<sup>11</sup> Im Ms. S. 80 ff.

<sup>12</sup> Leider gibt Rapparini nicht einmal die Zahl der Kapellmitglieder an. Diese Lücke wird geschlossen durch einen wertvollen Fund, den Lau machte. Er entdeckte eine handschriftliche „*Lista Musicorum*“ aus dem Jahre 1711, die ein Mitglied der Hofkapelle als Grundlage für die Hofstaatsquartierlisten zur Frankfurter Kaiserkrönung anlegte. In dieser Liste sind — im Gegensatz zu dem „*Fourier-Zettul*“ im gedruckten Krönungsdiarium (vgl. Anm. 21) — 61 Musiker namentlich (!) verzeichnet (Lau a. a. O., Bd. 40, S. 269 ff.). Eine Veröffentlichung über diese und eine zweite — bisher unbekannte — Liste aus dem Jahre 1711 wird vom Verf. des vorliegenden Artikels vorbereitet.

<sup>13</sup> Wilderers erste Oper liegt jedenfalls nach der Begegnung mit Legrenzi: Seine *Giocasta* (Text von G. A. Moniglia — St. B. Pallavicini) wurde zur Eröffnung des neuausgestatteten Opernhauses am 12. Februar 1696 erstmals in Düsseldorf aufgeführt.

<sup>14</sup> Vgl. Lau a. a. O., Bd. 40, S. 272, Nr. 91. Freilich wird Wilderer im Textbuch zu seiner Oper *La forza del giusto* (Düsseldorf 1700) noch als „*Vice Maestro di Capella*“ bezeichnet.

<sup>15</sup> Vgl. Walter a. a. O. — Die von G. Fr. Schmidt (*Die früheutsche Oper und die musikdramatische Kunst Georg Caspar Schürmann's*, Bd. 2, Regensburg 1934, S. 79, Anm. 156) erwähnte Studie seines Schülers Jos. Lotzkes über *Die Werke des kurpfälzischen Kapellmeisters Hugo Wilderer, nebst neuen Beiträgen zur Musikgeschichte der Stadt Düsseldorf unter dem Kurfürsten Johann Wilhelm (1679—1716)* ist nicht zum Abschluß gekommen (freundliche Mitteilung der Herren Professoren Albrecht, Kiel, und Fellerer, Köln). — Eine Arbeit über Wilderer wird z. Z. von G. Steffen als Kölner Dissertation vorbereitet.

<sup>16</sup> Rapparini schreibt „*Krafft*“; der Name kommt in verschiedenen Schreibweisen vor.

jeunesse“) der Kurfürst nach Rom zu Arcangelo Corelli. Krafts kompositorisches Schaffen am Düsseldorfer Hof ist den Ouvertüren und Balletten für die Opern gewidmet. Er ist mit Wilderer befreundet und diesem ebenbürtig.

Die Angaben über Krafts Herkunft und musikalische Ausbildung sind besonders wichtig, weil über ihn biographisch bisher fast nichts bekannt war<sup>17</sup>. Zudem läßt die Entsendung des jungen Kraft nach Rom zu Corelli darauf schließen, daß zwischen Johann Wilhelm und Corelli lange vor 1708<sup>18</sup> nähere Beziehungen bestanden haben. Von den zahlreichen Opern, für die Kraft in Düsseldorf die Ballette und (oder) die Ouvertüren lieferte, seien diejenigen genannt, die im übrigen Wilderer komponierte und deren Musik erhalten ist: *Giocasta* (Düsseldorf 1696), *Il giorno di salute, ovvero Demetrio in Athene* (Düsseldorf 1696 und 1697), *La monarchia stabilita* (Düsseldorf 1703 und 1705). Leider scheinen die zusammen mit Sebastiano Moratelli komponierten Opern sämtlich verloren zu sein<sup>19</sup>.

### Johann Schenk („Schenck“)

Er wurde — wie auch Wilderer und Kraft — vom Kurfürsten persönlich nach Düsseldorf berufen. Schenk kam „*depuis peu*“ aus Holland. Als Gambenvirtuose sucht er seinesgleichen. (Rapparini läßt eine wortreiche Beschreibung von Schenks Gambenspiel folgen.)

Diese biographisch leider nur wenig ergiebige Stelle ist im Vorwort der Neuausgabe von Schenks *Le Nymphe di Rheno* zitiert<sup>20</sup>. Als Ergänzung bzw. Richtigstellung zum biographischen Teil dieses Vorworts sei folgendes angemerkt. Die Erwähnung durch Rapparini ist nicht „*das letzte Lebenszeichen, das wir von Schenk haben*“. Im Diarium zur Krönung Kaiser Karls VI. in Frankfurt a. M. (am 22. Dezember 1711)<sup>21</sup> wird der „*Herr Cammer-Rath Schenck*“ unter den Kammerdienern des Kurfürsten von der Pfalz genannt. Bei Lau<sup>22</sup> ist Schenk sogar bis 1716 verzeichnet. Damals war er sechzig Jahre alt — vielleicht ist die von Pauls erwähnte alte Überlieferung<sup>23</sup> doch richtig, die besagt, daß er nach Beendigung seiner kurpfälzischen Dienste (also nach dem Tode seines Herrn am 8. Juni 1716) nach Amsterdam zurückgekehrt sei.

### Johann Sigismund Weis(s)

Er ist ein Schlesier, fast noch ein Kind, aber unnachahmlich in der Kunst des Lautenspiels. Ausgebildet wurde er von seinem Vater, der sich nun, da der Schüler den Lehrmeister überflügelt hat, an dem Erfolg des Sohnes freut. (Auch hier gibt Rapparini eine ebenso ausführliche wie enthusiastische Beschreibung der Vortragskunst.)

Die Familie Weiss hat eine ganze Dynastie von großen Lautenisten hervorgebracht<sup>24</sup>. Über die beiden Düsseldorfer Weiss gibt Lau an, Johann Sigismund

17 F. Lau weist ihn in Düsseldorf von 1679 bis 1716 nach (a. a. O., Bd. 40, S. 271, Nr. 44; s. a. Bd. 39, S. 238, Nr. 35).

18 Vgl. A. Einstein a. a. O., S. 414 u. 420 ff.

19 Vgl. S. 260 f.

20 Erschienen als Bd. 44 des „*Erbes deutscher Musik*“ (Kassel 1956), hrsg. v. Karl Heinz Pauls.

21 *Vollständiges Diarium alles dessen, was vor, in und nach denen höchstansehnlichsten Wahl- und Crönungs-Solennitäten des . . . Herrn Caroli des VI. . . . in . . . Frankfurt am Mayn . . . passiret ist.* Frankfurt a. M. 1712 (mit einer „*Continuatio Diarii*“ *ibid.*).

22 a. a. O., S. 269, Nr. 30 u. S. 271, Nr. 75.

23 a. a. O., S. 67, Anmerkung.

24 Am bekanntesten wurde Sylvius Leopold Weiss, 1686–1750 (vgl. H. Volkmann, in: *Die Musik VI*, 3, S. 273 ff.). Sein Sohn Johann Adolph Faustinus setzte als kurfürstlich-sächsischer Kammerlautenist die Familientradition fort (vgl. E. L. Gerber, *Tonkünstler-Lexikon* und H. Volkmann, a. a. O.).

sei der Vater von Johann Jakob, beide weist er 1708—1716 in Düsseldorf nach<sup>25</sup>. Das Verwandtschaftsverhältnis war aber umgekehrt; denn Rapparini sagt ausdrücklich, Johann Sigismund sei noch sehr jung, und gibt dazu ein Porträt von ihm, das einen Knaben zeigt. Wahrscheinlich war es Vater Johann Jakob Weiss, den Kurfürst Johann Wilhelm am 5. Mai 1706 zu Pfalzgraf Karl Philipp nach Breslau zurückschickte<sup>26</sup>. Wenig später dürfte er zusammen mit seinem Sohn Johann Sigismund ganz an den Düsseldorfer Hof übergesiedelt sein. Zwei Lautenisten Weiss finden sich noch 1734 im Mannheimer Orchester; Johann Sigismund führte damals den Titel eines Konzertdirektors, 1735 wird er als Besitzer eines Hauses in Mannheim genannt<sup>27</sup>. Man geht wohl nicht fehl in der Annahme, daß er mit jenem Siegmund Weiss identisch ist, den E. G. Baron<sup>28</sup> als jüngeren Bruder von Sylvius Leopold nennt. Siegmund war seinem noch berühmteren Bruder fast ebenbürtig, so berichtet Baron, und „über diss ein vortrefflicher Gambist und Violinist und Componist“, die Brüder haben beide „schon in ihrer zarten Jugend was grosses praestirt“. Diese Angaben passen gut zu dem, was über Johann Sigismund in Düsseldorf und Mannheim überliefert ist<sup>29</sup>.

### Carl (Luigi) Pietragrua

Pietragrua kam aus Mailand nach Düsseldorf. Als Sänger und Komponist ist er in gleichem Maße bewundernswert; diskret weiß er auf dem Cembalo zu begleiten, in den Kadenzen variiert er kunstvoll. „Depuis peu“ wurde er vom Kurfürsten zum Vizekapellmeister ernannt.

Die Lebensgeschichte der verschiedenen Grua ist noch weniger als die der Familie Weiss aufgeklärt<sup>30</sup>. Der von Rapparini genannte Musiker hieß mit vollem Namen Carlo Luigi Pietragrua<sup>31</sup>. In Düsseldorf — hier wird er noch als „Peter Grua“ geführt — ist er nach Lau von 1693 bis 1716 nachweisbar. Wann er Vizekapellmeister wurde, ist nicht bekannt —, vermutlich im Jahre 1700, als Wilderer zum Kapellmeister aufrückte. Vor 1707 hat er sich am Kaiserhof in Wien aufgehalten; von dort kehrte er im April 1707 nach Düsseldorf zurück. In Wien hat er offenbar sehr gefallen, noch im Sommer 1712 schickte der Düsseldorfer Kurfürst eine Komposition seines Vizekapellmeisters an die Kaiserin.

Ganz am Ende seiner Festschrift gibt Rapparini einen Nachtrag<sup>32</sup> zu dem Abschnitt über die Hofmusiker und gedenkt des damals schon verstorbenen ersten Kapellmeisters des Kurfürsten

### Sebastiano Moratelli

In Vicenza geboren, kam Moratelli nach längerem Aufenthalt in Wien — u. a. als Musiklehrer am kaiserlichen Hof — zusammen mit Johann Wilhelms erster Gemahlin nach

<sup>25</sup> a. a. O., S. 272, Nr. 89 und 90.

<sup>26</sup> Vgl. Levin im Düsseldorfer Jahrbuch Bd. 20, S. 186; Einstein a. a. O., S. 411.

<sup>27</sup> Vgl. Walter a. a. O., S. 77, 80 und 204.

<sup>28</sup> *Historisch-Theoretisch und Practische Untersuchung des Instruments der Lauten*. Nürnberg 1727. S. 77 ff. Vgl. a. den betr. Artikel im Lexikon von J. G. Walther, der Baron ausschreibt.

<sup>29</sup> Die verwandtschaftlichen Verhältnisse zwischen den erwähnten Lautenisten Weiss waren also wohl wie folgt: Johann Jakob Weiss (ca. 1665 bis nach 1734 (?); dessen Söhne: Sylvius Leopold (1686—1750) und Johann Sigismund (ca. 1690—?); Sohn des Sylvius Leopold: Johann Adolph Faustinus (gest. nach 1813).

<sup>30</sup> Vgl. den Artikel über die Familie Grua in MGG, den die folgenden Angaben ergänzen mögen.

<sup>31</sup> „*Musica di Carlo Luigi Pietra Grua*“ ist in der Partitur seiner Tragedia in musica *Telegono* angegeben (Cod. 18976 der Österreichischen Nationalbibliothek Wien). Der Text dieser Oper stammt von Stefano Benedetto Pallavicini; diese Angabe der Partitur wird von Rapparini bestätigt (vgl. den Abschnitt über Pallavicini).

<sup>32</sup> S. 330 ff. des Ms.

Düsseldorf. Hier wurde er Geistlicher Rat und kurfürstlicher Kapellmeister, ein Amt, das der bescheidene Moratelli erst nach langem Sträuben übernahm. Unter seiner Leitung blühte die Musik am Hof, seine Kompositionen trugen wesentlich dazu bei: „*Il a mis en musique plusieurs Pièces de Théâtre, et plusieurs Serenades, dans les quelles les recitatifs ont été considerez par la naturelle, et par la force de l'expression qu'il y donnoit . . .*“ Insgesamt diente Moratelli nahezu fünfzig Jahre in Wien und Düsseldorf. Als alter Mann bat er um Befreiung vom Kapellmeisteramt; er zog sich nach Heidelberg zurück und starb dort, „*fort regrette de toute la musique*“. Sein Porträt malte Douven im Auftrage des Kurfürsten.

Das Bild, das Rapparini hier von dem Manne gibt, der mehrere seiner Operntexte komponierte und dem er sicherlich nahegestanden hatte, wird ergänzt durch die Briefe Moratellis und die des Kurfürsten an und über ihn in den Staatsarchiven zu München und Düsseldorf. Es sei hier auf Walter und Einstein, vor allem aber auf Levin<sup>33</sup> verwiesen, der auch Rapparini herangezogen hat. Diese Angaben ergänzend, gibt Lau<sup>34</sup> das Todesjahr an: Moratelli ist 1706 in Heidelberg gestorben. Leider ist bisher kein Werk dieses fraglos auch als Komponist hochbedeutenden Mannes aufgefunden worden. Manches wird bei der Zerstörung Heidelbergs verloren gegangen sein. In der Hoffnung, daß sich die eine oder andere Partitur vielleicht unter den Anonyma versteckt findet, setze ich die für Moratelli gesicherten Düsseldorfer Opern hierher.

*Erminia ne' boschi*

Text: G. M. Rapparini;  
Aufführung: 1687 (zur Feier des Geburtstages der Erzherzogin Maria Anna).

*Erminia al campo*

Text: G. M. Rapparini;  
Aufführung: 1688, Karneval.

*Didone*

Text: G. M. Rapparini;  
Aufführung: 1688 (zur Vermählung von Pfalzgraf Karl Philipp mit Louise Charlotte von Radziwill).

*I gioidi olimpici ovvero Che fingendo si prova un vero affetto*

Text: G. M. Rapparini;  
Aufführung: 1694 (zur Feier des Namenstages der Kurfürstin Anna Maria Luisa)<sup>35</sup>.

*Il fabbro pittore*

Text: G. M. Rapparini;  
Aufführung: 1695, Karneval.

Nachdem Rapparini im Hauptteil seiner Schrift die bedeutendsten Mitglieder der Hofkapelle gewürdigt hat, leitet er zur Dichtkunst über und stellt Stefano Benedetto Pallavicini vor. Bevor wir ihm dabei folgen, muß noch die Frage beantwortet

<sup>33</sup> a. a. O., Bd. 23, S. 96 ff.; zu dem Douven-Porträt vgl. S. 21.

<sup>34</sup> a. a. O., Bd. 40, S. 271, Nr. 51.

<sup>35</sup> Zwischen den 2. und 3. Akt ist ein „*Intermedio allusivo al giorno del nome*“ eingefügt.

werden, warum Rapparini an der Spitze der Hofmusiker nicht den klangvollsten Komponistennamen am Hofe nennt: Agostino Steffani. Dieser war seit 1703 in Diensten des Kurfürsten, und es ist bekannt, daß seine drei letzten Opern in Düsseldorf aufgeführt worden sind: 1706 *Arminio*; 1709 — also im selben Jahr, in dem Rapparini seine Festschrift abschloß — die Opern *Amor vien dal destino* und *Tassilone*. Es ist sehr aufschlußreich sowohl für das Ansehen Steffanis bei Hofe als auch für die Beurteilung seiner Persönlichkeit, wo und wie er von Rapparini gewürdigt wird. Dieser beginnt die Vorstellung der am Düsseldorfer Hof wirkenden Persönlichkeiten mit den Politikern. Als ersten nennt er Steffani<sup>36</sup>.

*„Parmi les hommes consommés, et donc l'expérience a vieille devant l'âge, il se presente maintenant Monsieur L'Abbé Stephany Italien, dont la haute renommée en dit beaucoup plus je ne saurois écrire.“*

Er erwähnt Steffanis diplomatische Tätigkeit an zahlreichen deutschen Fürstenthöfen, vor allem am bayerischen und in Hannover; seit einigen Jahren sei er hier in Düsseldorf, durch erfolgreichen Abschluß mehrerer „*commissions très delicatas*“ habe er sich bereits große Verdienste auch um Kurpfalz erworben. Von Papst Clemens XI. zum Bischof erhoben, sei er nun im Begriff, nach Rom zu reisen, um als Vermittler in dem zwischen Kaiser und Papst entbrannten Streit zu wirken. — In diese Würdigung des Diplomaten Steffani hat Rapparini einige Sätze eingeflochten, die dem Musiker gelten:

*„C'est pour honorer son mérite que je frapperai la medaille suivante allusive au même tems a l'art de musique qu'il possède en science, et science en lui de simple mais précieux ornement et de la quelle il se pare parfois pour préparer un doux entretien aux oreilles raffinées des Princes, avec toute la modestie qui est propre de son caractère. Ce sont en lui des parures accidentelles, des atours merveilleux de son esprit, que d'autres seraient ravis de posséder a ce degré pour principale vocation de leur vie. L'Epigramme ci jointe se contente d'expliquer cette pensée:*

*En celebrem Stephanum decus orbis lumen  
et aulae insignem mira dexteritate virum.  
Si has aleret dotes alter quas negligit  
ipse dicet tota parit non mihi terra parem.“*

Eine treffliche Charakterisierung der Steffanischen Persönlichkeit: ein Musiker durch und durch mit großen Gaben, hochbegabt aber auch für die Diplomatie, deren Bahnen er schon als junger Mann betrat, die ihn immer wieder und im Laufe der Zeit immer mehr in ihren Bann schlug, die seine Begabung sich entfalten und seinen Ehrgeiz immer weiter treiben ließ. Er stand vor dem Höhepunkt seines Lebens, als Rapparini dieses Bild von Steffani aufzeichnete<sup>37</sup>.

Für die Ausführungen über den Geheimen Sekretär Stefano Benedetto Pallavicini ist der musikgeschichtlich interessierte Leser Rapparini zu besonderem Dank verpflichtet<sup>38</sup>; denn dieser gibt neben einigen Bemerkungen zur Biographie eine Liste der von Pallavicini in Düsseldorf verfaßten Operntexte.

<sup>36</sup> S. 47 ff. des Ms.

<sup>37</sup> Es war sicherlich nicht Kurfürstin Sophie von Hannover allein, die an Steffanis Reise nach Rom (Winter 1708/09) die Hoffnung knüpfte, er werde dort den Kardinalshut erhalten. — Eine Studie über Agostino Steffani wird vom Verf. dieses Artikels vorbereitet.

<sup>38</sup> Der Abschnitt über Pallavicini findet sich im Ms. auf S. 95 ff.

Stefano Benedetto Pallavicini kam „*depuis quelques années*“ in die Düsseldorf Residenz. Er ist der älteste Sohn von Carlo Pallavicini aus Salò (sic!), dem berühmten Komponisten, der vor allem mit seinen für die Theater Venedigs geschriebenen Opern starken Beifall erzielte. Stefano Benedetto hat in Düsseldorf bald großes Ansehen gewonnen, folgende Libretti entstammen seiner Feder: „*Les opéras du Thélegone, du Tibère en orient, le Faustus Pastorale, puis le Arminius . . . et en dernier lieu le rapté de Proserpine, et le Taxillon Tragedie.*“ Aus Bescheidenheit läßt Pallavicini „*toutes ces productions d'esprit*“ in der Anonymität, aber sein Stil verrät den ungenannten Dichter.

Von den aufgezählten Opern war bisher nur *Telegono* als Dichtung Pallavicinis bekannt<sup>39</sup>. In der folgenden Übersicht sind den Operntiteln — sie stehen hier, unter Beibehaltung der Rapparinischen Reihenfolge, in ihrer originalen italienischen Form — jeweils Aufführungsjahr und Komponist (soweit bisher ermittelt) beigegeben.

<i>Telegono</i>	1697	C. L. Pietragua
<i>Tiberio imperator d'oriente</i>	1703	
<i>Faustolo</i>	1706	J. H. Wilderer
<i>Arminio</i>	1707	A. Steffani
<i>Proserpina rapita</i>		
<i>Tassilone</i>	1709	A. Steffani

Wie sich zeigt, hat Rapparini die Operntexte Pallavicinis chronologisch geordnet<sup>40</sup>. Als Aufführungsjahr für *Proserpina rapita* (oder *Il ratto di Proserpina?*) wird man 1708, vielleicht auch 1707 oder 1709 annehmen dürfen. Freilich habe ich diese Oper sonst nirgends erwähnt gefunden und bisher weder Partitur noch Textbuch nachweisen können. Als Komponist kommt in erster Linie wohl Wilderer in Frage, möglich wären auch C. L. Pietragua oder Steffani. Wilderer möchte ich auch für *Tiberio imperator d'oriente* vermuten; leider fehlt auch hier bisher die Partitur, im Textbuch ist kein Komponist genannt<sup>41</sup>.

Dichtung und Komposition der letzten von Rapparini genannten Oper, Pallavicini-Steffanis *Tassilone*, dienten dem gleichen Zweck, wie letztlich auch Rapparinis Manuskript: der Huldigung des Kurfürsten, der Verherrlichung seiner Person und

<sup>39</sup> Vgl. die in Anm. 31 genannte Partitur und die diesbezüglichen Angaben in Mantuanis Katalog.

<sup>40</sup> Als Ergänzung dieses Verzeichnisses der Düsseldorf Operntexte von Pallavicini sei noch eine Oper genannt, die im Jahre 1713 — also vier Jahre nach Rapparinis Schrift — aufgeführt wurde: die fünfaktige Tragedia per Musica *Amalasuata*. Das Textbuch nennt zwar den Komponisten (Wilderer), verschweigt aber (wie auch die anderen Libretti Pallavicinis) den Namen des Dichters. Anlage und Stil des Librettos lassen jedoch kaum einen Zweifel an der Autorschaft Pallavicinis zu. Eine Würdigung des Librettisten Pallavicini — er ist einer der wichtigsten Vertreter der „Vor-Zenoschen-Opernreform“ — wird in der Anm. 37 erwähnten Arbeit ihren Platz finden.

<sup>41</sup> An diese Oper werden von Walter und Levin verschiedene Vermutungen geknüpft. Walter (a. a. O., S. 65 f.) vermutet, sie sei identisch mit der gleichnamigen Oper, die ein Jahr vor der Aufführung in Düsseldorf, also 1702, in Venedig im Teatro di Sant'Angelo gegeben wurde. Er stützt sich dabei auf Allaccis *Drammaturgia* (Venedig 2/1755, Sp. 763), die als Autoren des venezianischen *Tiberio* Giovanni Domenico Pallavicini für den Text und Francesco Gasparini für die Musik nennt. Levin (a. a. O., Bd. 23, S. 57, Anm.) knüpft daran und an Rapparinis Bemerkung, der Düsseldorf *Tiberio* stamme von Stefano Benedetto Pallavicini, die Vermutung, die beiden Pallavicini seien identisch. Weder das eine noch das andere trifft zu. Das Düsseldorf Libretto ist, soweit ich bis jetzt sehe, eine Bearbeitung des venezianischen; auf Grund der Zuschreibung Rapparinis darf man annehmen, daß diese Bearbeitung — sie lehnt sich offenbar eng an das Textbuch Giovanni Domenicos an — von Stefano Benedetto Pallavicini stammt. Ob dieser die Bearbeitung der Musik Gasparinis anpaßte, oder ob Wilderer (wie bei *Monoglia*—Pallavicinis *Giocasta*) eine neue Partitur lieferte, diese Frage muß noch offenbleiben. Möglich ist beides, zumal da zwischen Gasparini und dem Düsseldorf Hof Kontakte bestanden.

der von ihm im Sommer des Jahres 1708 erreichten politischen Erfolge<sup>42</sup>. Während der acht Jahre, die Johann Wilhelm nach diesem Gipfelpunkt seines Lebens noch vergönnt waren, mußte er auf alles politisch Erreichte wieder verzichten — der Abstieg bedeutete Niedergang auch für die höfische Oper in Düsseldorf.

## Zur handschriftlichen Überlieferung der Musiktheorie in Österreich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts

VON HELLMUT FEDERHOFER, GRAZ

Die ebenbürtige Anerkennung künstlerischen Schöpfungstums neben philosophisch-mathematischer Spekulation durch Humanismus und Renaissance ließ im 16. Jahrhundert als neuen Wissenszweig die *musica poetica* aufblühen<sup>1</sup>, die, vermischt mit Elementen der *musica speculativa* und *practica*, als Kompositionslehre seither den höchsten Rang innerhalb der Musiktheorie einnehmen sollte. In der deutschen Kompositionslehre des 17. Jahrhunderts stehen in dieser Hinsicht neben den gedruckten Werken von Calvisius, Lippius, Herbst und Crüger vor allem die von Weckmann und Reinken aufgezeichneten „*Composition Regeln Herrn M. Johan Peterssen Sweling*“ in der Fassung seines Schülers Jakob Prätorius<sup>2</sup> und die ebenfalls nur handschriftlich überlieferten Traktate Christoph Bernhards, die die Lehre von Heinrich Schütz widerspiegeln<sup>3</sup>, an erster Stelle. Sie bezeugen den hohen Stand der an Zarlino anknüpfenden Musiktheorie in Nord- und Mitteldeutschland. Ehrfurcht vor dem großen Erbe des 16. Jahrhunderts, dem *stylus antiquus* oder *gravis*, dessen Zusammenhang mit dem *stylus modernus* oder *luxurians* von Schütz klar erkannt und von seinem Schüler Bernhard mittels der Figurenlehre begrifflich formuliert wurde, verbindet sich in fortschrittlichen Lehrschriften, unter denen jene von Bernhard hervorragen, mit Einsichten, die auf der zeitgenössischen Praxis fußen.

Riemann erblickte bekanntlich erst in Rameau einen Zarlino ebenbürtigen Musiktheoretiker, ohne Namen wie Bernhard, Bontempi oder Berardi, auf dessen Bedeutung im Zusammenhang mit Heinrich Schütz erst kürzlich F. Blume hingewiesen hat, auch nur zu erwähnen<sup>4</sup>. Man wird daher seine geringe Meinung von der Musiktheorie des 17. Jahrhunderts, die er allein unter dem Aspekt der handwerklichen Generalbaßlehre und einer falsch verstandenen konservativen Kontrapunkt-

<sup>42</sup> Beide Werke sollen anlässlich des Johann-Wilhelm-Jubiläums ediert werden: Die Ausgabe des Rapparin-Manuskripts bereitet Hermine Kühn-Steinhausen, die des *Tassilone* der Verf. dieses Artikels vor.

<sup>1</sup> W. Gurlitt, *Die Kompositionslehre des deutschen 16. und 17. Jahrhunderts*, in: Bericht über d. internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Bamberg 1953. Kassel, Basel 1954, 103 ff.

<sup>2</sup> Hrsg. v. H. Gehrmann in *Werken van Pieterszon Sweelinde*. D. X. 's-Gravenhage, Leipzig 1901.

<sup>3</sup> *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*. Eingel. u. hrsg. v. J. M. Müller-Blattau. Leipzig 1926.

<sup>4</sup> H. Riemann, *Geschichte der Musiktheorie im IX.—XIX. Jahrhundert*. 2. Aufl. Berlin 1920, 436; F. Blume, Art. A. Berardi in MGG I, 1670 ff.; Berardi war ein Schüler von Marco Scacchi, der seit 1628 (nicht seit 1623) Nachfolger seines Lehrers Giovanni Francesco Anerio als polnischer Hofkapellmeister war und dieses Amt 30 Jahre bekleidete. Er kann daher nicht vor 1658 nach Gallese zurückgekehrt sein, wo der Unterricht Berardis stattfand. Das stimmt mit Blumes Annahme überein, daß Berardi um 1660 Schüler Scacchis war. Er dürfte daher um 1640 geboren sein. Vgl. *Nachmals zur Biographie von Giovanni Francesco Anerio* in: Die Musikforschung. VI, 1953, 346 f. Über *Angelo Berardi als Musiktheoretiker* berichtet neuestens eine mschr. Kieler Diss. 1955 von K. F. Waack.