MITTEILUNGEN

der Arbeitsgemeinschaft
für mittelrheinische Musikgeschichte

Nummer 62 1994

INHALT

Gabriela Krombach
Die Litanei und das Te Deum von P. Roman Hoffstetter OSB.

Daniela Philippi
Ein Handschriftenfund in Bremberg
Bemerkungen zum Notenmaterial der von Mitte des 18. bis Anfang des 19. Jahrhunderts in Ruppertshofen und Kördorf tätigen Organisten

Oswald Bill
Fritz Breidert (Frederick Matthias Breydert)

Buchbesprechung
Neues von Graupner
Noteneditionen
Literatur
Ankündigung
Notiz
Verstorben

Herausgeber: Arbeitsgemeinschaft für Mittelrheinische Musikgeschichte e.V.
Geschäftsstelle: Musikwissenschaftliches Institut der Johannes Gutenberg-Universität
Welderweg 18, 55128 Mainz, Postadresse: Postfach 39 80, 55099 Mainz
Redaktion: Daniela Philippi, Institut für Musikwissenschaft, Mainz

Universität Mainz
Musikwiss. Institut

Gabriela Krombach

DIE LITANEI UND DAS TE DEUM VON P. ROMAN HOFFSTETTER OSB.

Die Feststellung von Renate Federhofer-Königs im Vorwort zur Ausgabe der Litaneien in der Neuen Mozart-Ausgabe, daß nämlich *"die Musikforschung* [sich] *bisher nur spärlich mit der Erforschung der Litanei befaßt* [hat]",[1] gilt leider auch noch ein Vierteljahrhundert später in unseren Tagen. Die Behauptung kann sogar weiter gefaßt werden: nicht nur die Litanei, sondern die gesamte Andachtsmusik, zu der auch das Te Deum und die gesamte marianische Musik gehört, hat bisher in der Forschung so gut wie keine Beachtung gefunden. Im liturgischen Leben vornehmlich des 18. Jahrhunderts mit seinem florierenden Bruderschaftswesen spielte jedoch die Andachtsmusik eine bedeutsame Rolle, wie auch die Vielzahl der Kompositionen belegt, die in den Katalogen der kirchlichen Musikarchive überliefert ist.

Die Litanei hat ihren liturgischen Platz in einer Andacht vor dem ausgesetzten Sanctissimum, die an den meisten Festen, sowie an bestimmten Sonn- oder Samstagen im Anschluß an die Vesper oder Komplet gehalten wurde.[2] Es war bevorzugt die *Lauretanische* Litanei, die bei diesem Anlaß gesungen wurde und die darüber hinaus bei Marienfesten auch als Offertorium Verwendung finden konnte.[3] Es handelt sich um eine Marienlitanei, deren Namen der Überlieferung nach in Zusammenhang steht mit dem italienischen Wallfahrtsort Loreto, wo sie angeblich zuerst gesungen worden sein soll.[4]

Andachten der eben beschriebenen Art fanden nicht nur in den Kirchen statt, sondern vorzugsweise im Freien vor den Pest- oder Mariensäulen, die fast jeden Hauptplatz schmückten oder gegebenenfalls auch eigens dort aufgestellt wurden. Der Aufführungsort nahm Einfluß auf die Besetzung der Litaneivertonungen: Kompositionen mit Trompeten und Pauken waren häufig für die Andachten im Freien bestimmt,

---

1 Renate Federhofer-Königs, *Zum vorliegenden Band*, in: NMA I/2/1: *Litaneien*, hrsg. von Hellmut Federhofer und Renate Federhofer-Königs, Kassel usw., Bärenreiter 1969, S.VII.

2 Friedrich W. Riedel, *Kirchenmusik am Hofe Karls VI. (1711-1740). Untersuchungen zum Verhältnis von Zeremoniell und musikalischem Stil im Barockzeitalter* (= Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik 1), München-Salzburg 1977, S.170.

3 Wilfried Dotzauer, *Die kirchenmusikalischen Werke Johann Valentin Rathgebers*, Diss. Erlangen-Nürnberg 1976, S.221, Anm.8.

4 Balthasar Fischer, Artikel *Litanei*, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 6, Freiburg 1961, Sp.1077.

während man sich im Innern der Kirchen mit der "ordinären" Besetzung begnügte.[5] Da auch die Litanei von Hoffstetter mit Trompeten und Pauken besetzt ist, wurde sie möglicherweise ebenfalls für eine Aufführung im Freien komponiert. Daß als Autor der vorliegenden Komposition auch P. Romans Zwillingsbruder Johann Urban Alois in Frage käme,[6] ist auszuschließen, da dieser als Verwaltungsangestellter keinerlei Veranlassung zur Komposition von Kirchenwerken hatte. Es ist also davon auszugehen, daß die vorliegende Litanei für den gottesdienstlichen Gebrauch in Amorbach geschrieben wurde und die überlieferte Handschrift von hier in das Augustiner-Chorherrenstift Weyarn gelangte.

Der Text der *Lauretanischen Litanei* wurde 1587 durch Papst Sixtus V. approbiert[7] und gliedert sich thematisch in mehrere Gruppen:

1. Einleitungsformel: *Kyrie Eleison ..., Christe audi nos...*
2. Einzelanrufungen der drei göttlichen Personen
3. Marianische Anrufungen
4. sog. Patronatsanrufungen
5. sog. Heiligenkreis-Anrufungen (Maria als Königin)
6. *Agnus Dei*

Die textliche Gliederung spiegelt sich auch wieder in der formalen Anordnung der Kompositionen. Die meisten Vertonungen des 18. Jahrhunderts sind in mehrere selbständige Sätze unterteilt. Grundsätzlich bilden dabei *Kyrie* und *Agnus Dei* jeweils einen neuen Abschnitt, die Kompositionen sind also mindestens dreisätzig. Weitere häufig vorkommende Einschnitte liegen bei *Salus infirmorum* und *Regina angelorum*. Größere Variabilität liegt im Beginn des zweiten Abschnittes. Der textlichen Gliederung folgend beginnt er mit der Anrufung *Sancta Maria*. Dieser Aufteilung folgen auch eine ganze Reihe von Kompositionen. R. Hoffstetter weicht nur geringfügig von dieser Gliederung ab. Bei ihm beginnt der 2. Satz erst mit den Worten *Mater amabilis*, während die Anrufung *Sancta Maria* lediglich innerhalb des 1. Satzes durch ein Orchesterritornell und eine deutliche Kadenz vom Vorhergehenden getrennt ist. Ein weiterer Einschnitt mit Takt- und Tempowechsel findet sich im zweiten Satz bei den Worten *Speculum iustitiae* und im *Agnus Dei* bei *miserere nobis*, während die übrigen Sätze einheitlich durchkomponiert sind. Es ergibt sich also die folgende formale Gliederung:

[5] Friedrich W. Riedel, a.a.O., S.170.

[6] Hubert Unverricht, *Die beiden Hoffstetter. Zwei Komponisten-Porträts mit Werkverzeichnissen* (= Beiträge zur Mittelrheinischen Musikgeschichte 10), Mainz 1968, S.72.

[7] Balthasar Fischer, a.a.O., Sp.1077.

1. *Kyrie eleison ...*, (*Sancta Maria*)
2. *Mater Amabilis ...* (*Speculum iustitiae*)
3. *Salus infirmorum*
4. *Regina angelorum*
5. *Agnus Dei*

Hoffstetter vertont den vollständigen Text, selbstverständlich ohne die Ergänzungen aus dem 19. und frühen 20. Jahrhundert. Die Deklamation ist zuweilen ungeschickt. Unbetonte Silben fallen mit betonten Taktteilen zusammen, sind mit Sprüngen nach oben verbunden o.ä. Allzu großer Kleingliedrigkeit entgeht Hoffstetter traditionsgemäß, indem er jeweils mehrere Anrufungen zusammenfaßt, ehe er ein mitunter ausgedehnteres *Miserere nobis* bzw. *ora pro nobis* folgen läßt.

Die kleinformale Anlage zeigt eine zweiteilige Untergliederung der einzelnen Sätze in a a' (*Salus infirmorum, Regina coelorum*) oder a b (*Mater amabilis, Agnus Dei*). Das *Kyrie* ist dreiteilig in der Untergliederung a b b'. Es lassen sich gewisse motivische Ähnlichkeiten zwischen *Spiritus Sancte Deus* und *Sancta Maria* erkennen und das abschließende *ora pro nobis* greift die Motivik des *miserere nobis* mitsamt dem sich anschließenden Instrumentalritornell wieder auf.

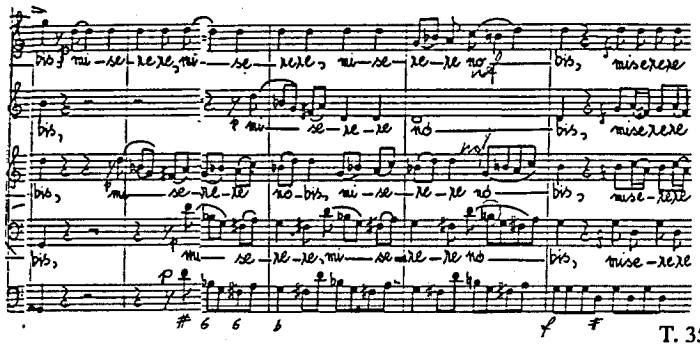
Bezüglich musikalischer Gliederung, Länge der Einzelsätze und satztechnischer Struktur weist die Litanei von Hoffstetter Ähnlichkeiten mit der *Lauretanischen Litanei KV 109* von Wolfgang Amadeus Mozart auf, die deshalb im folgenden in einigen Punkten zum Vergleich herangezogen werden soll.[8] Übereinstimmend - weil auch dem Affekt des jeweiligen Textes folgend - ist beispielsweise der Charakter der einzelnen Sätze. Das *Kyrie* beginnt im Allegro, das *Sancta Maria*, bzw. *Mater amabilis* wechselt zu einem lieblicheren Affekt mit der Vortragsbezeichnung Andante (Mozart), bzw. Cantabile (Hoffstetter). Mit *Salus infirmorum* setzt ein Adagio-Abschnitt ein, während *Regina coelorum* lebhaft (Vivace bei Mozart, Allegro bei Hoffstetter) und *Agnus Dei* in gemäßigtem Tempo (Andante bei Mozart, Moderato bei Hoffstetter) gestaltet sind.

Auffallend bei Hoffstetter ist der Tonartenplan der Gesamtkomposition. Während Mozart mit den Tonarten der Einzelsätze den Kadenzraum der Grundtonart B-Dur (KV 109), bzw. D-Dur (KV 195) nicht verläßt, folgt bei Hoffstetter dem *Kyrie* in C-Dur der 2. Satz in der Terzverwandten A-Dur, der 3. Satz ist mit F-Dur wiederum terzverwandt zum vorangehenden. Der vierte Satz in B-Dur ist zwei Quinten von der Grundtonart entfernt und erst der letzte Satz leitet von g-Moll wieder nach C-Dur zurück.

Die Besetzung der Litanei von Hoffstetter umfaßt vier Vokalsolisten, vier Tuttistimmen, zwei Trompeten, Pauken, Streicher und Basso continuo. Das Tutti-Ensemble einschließlich Trompeten und Pauken kommt nur im *Kyrie* und im

[8] Siehe Tabelle 1, S.514.

abschließenden *miserere* des *Agnus Dei* zum Einsatz. Die Sätze *Mater amabilis* und *Regina angelorum* sind den Vokalsolisten vorbehalten. Im *Kyrie* ist der Vokalsatz weitestgehend akkordisch deklamierend, über längere Passagen sogar absolut homorhythmisch gestaltet. Die in der Literatur für andere Litaneien erwähnte abwechslungsreiche Gruppenbildung zwischen den Stimmen bei den verschiedenen Anrufungen ist nur in geringfügigen Ansätzen erkennbar. Lediglich das den ersten Textteil abschließende *miserere nobis* ist ein wenig aufgelockerter gestaltet. Die Tonart wechselt vom vorherigen G-Dur nach g-Moll und ein kleines Dreiklangsmotiv wird drei Takte lang durch alle Stimmen geführt und beim letzten mal wieder nach Dur aufgehellt.



T. 35-39

Das anschließende *Sancta Maria* ist stärker vom Dialog zwischen den Stimmpaaren Sopran/Alt und Tenor/Baß geprägt und greift bei den Worten *ora pro nobis* das Dreiklangs-Motiv der kleinen g-Moll-Episode - nun in c-Moll - imitatorisch wieder auf.

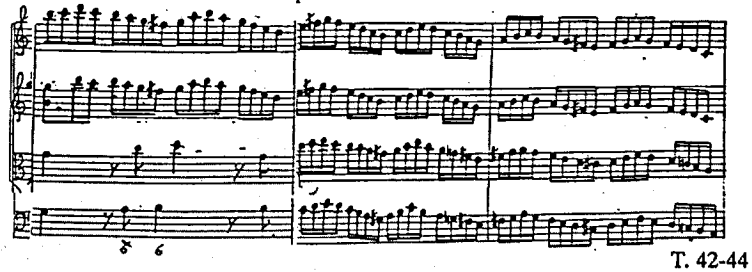
Der Satz *Mater amabilis* zeigt durch die Tonart A-Dur, die Tempo-Bezeichnung *cantabile* und die Besetzung mit Sopran- und Tenorsolo in der Tat lieblichen Charakter. Die Vokalstimmen verlaufen weitgehend homorhythmisch und in parallelen Dezimen. Die anfänglich syllabische Deklamation wird unterbrochen durch 16tel-Triolen und längere 32tel-Koloraturen. Mit dem Eintritt des Allegro zu den Worten "*Speculum iustistiae*" herrscht syllabische Seufzermelodik und in diesem Abschnitt treten die beiden Solisten auch für mehrere Takte getrennt voneinander auf.

Flehentliche Affekte beherrschen den Adagio-Satz *Salus Infirmorum*. Der Chorsatz ist homophon, in Anlehnung an die barocke Figur der Suspiratio im Sinne der Ausdruckssteigerung durch Pausen unterbrochen. Die dynamischen Bezeichnungen wechseln zwischen *piano* bei den Anrufungen und eindringlichem *forte* bei "*Ora pro nobis*". Durch relativ lange Notenwerte entstehen mächtige Akkordblöcke, die dem Vokalsatz eine gewisse Statik verleihen, die nur durch die Instrumentalstimmen unterbrochen wird.

Das *Regina coelorum* ist mit 102 Takten der längste Satz. Es ist ein Dialog zwischen dem Baß-Solisten als Vorsänger und den drei übrigen Solostimmen als Antwort. Der Baß faßt mehrere Anrufungen zusammen, die übrigen greifen die letzte auf oder antworten nur mit "*ora pro nobis*".

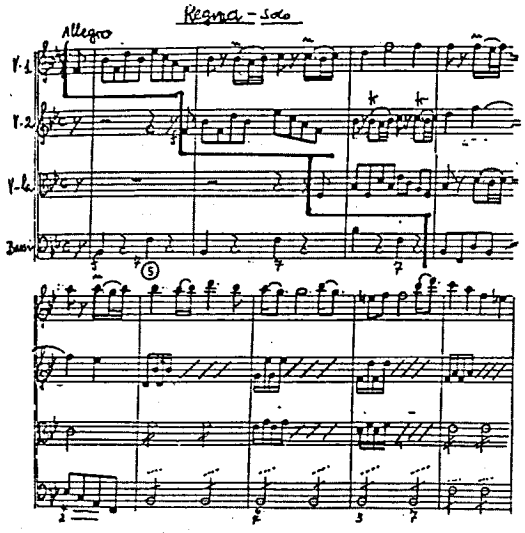
Das abschließende *Agnus Dei* baut auf scharfen Kontrasten auf zwischen den akkordischen Tutti-Anrufungen *Agnus Dei* und den solistisch oder im Piano in seufzerartiger Melodik vorgetragenen übrigen Textteilen. Auffallend sind die taktweise zwischen *forte* und *piano* wechselnden dynamischen Angaben der Takte 33-40, da gerade hier durch die gleichzeitig deklamierten Worte *Agnus Dei* und *qui tollis peccata mundi* ein affektmäßiger Gegensatz nicht erreicht werden kann. Bei *miserere nobis* wechselt der Satz unter Beteiligung der Trompeten und Pauken zum *Allegro*, ein vielleicht erwartetes Schlußfugato beschränkt sich auf nacheinanderfolgende Einsätze der vier Tuttistimmen und führt zu einem glanzvoll festlichen Abschluß.

Der Instrumentalsatz zeigt die zeitüblichen Gestaltungsmittel. Trompeten und Pauken geben zu Beginn und am Schluß rhythmische Akzente und bilden die festliche Klangkrönung. Der Satz der hohen Streicher ist bewegt, weitgehend einen oder zwei Notenwerte schneller als der Vokalsatz. Führend sind die beiden Violinen. Sie nutzen alle bekannten Möglichkeiten: Parallelführung in Terzen oder Sexten, Führung der ersten bei Begleitfiguren der zweiten, Mit- oder Umspielen der Vokalstimmen oder 16tel-Tremolofiguren. In der Höhe wird e''' nicht überschritten, einige wenige Doppelgriffe bereiten keine großen Schwierigkeiten, da sie gewöhnlich mindestens eine leere Saite enthalten. Die Viola-Stimme ist selbständig, was gelegentliche Anbindungen tonlicher oder rhythmischer Art an Baß oder zweite Violine nicht ausschließt. In Takt 10-14 des ersten Satzes stehen sich Viola und Baß dialogartig gegenüber. Der sparsam bezifferte Instrumentalbaß ist an den Vokalbaß gebunden, von gelegentlichen Oktavverschiebungen oder rhythmischen Auflösungen abgesehen. Es ist ein echter Fundamentbaß, zuweilen von einigen Dreiklangsauflösungen unterbrochen, sog. "gehende" Passagen fehlen. Vielmehr ist in häufigen Tonwiederholungen eine Tendenz zu Trommelbässen erkennbar. In den beiden polyphonen *miserere*-Episoden in g-Moll und c-Moll des ersten Satzes laufen alle Streicher *colla parte* mit den Vokalstimmen. Hervorzuheben sind ein Instrumentalritornell in skalenartiger Sechszehntelbewegung zu Ende der b-Abschnitte im ersten Satz, bei dem Violine I/II und Viola/Baß in parallelen Dezimen verlaufen:

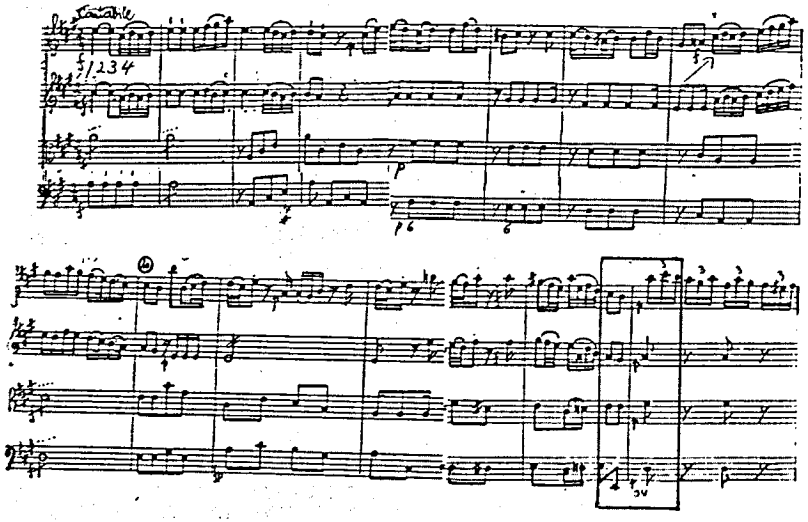


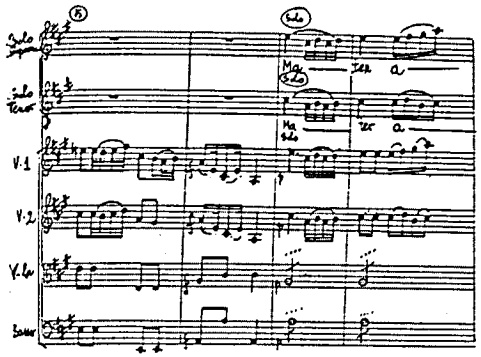
T. 42-44

die imitatorischen Einsätze zu Beginn aller Abschnitte in dem Satz *Regina coelorum*:



und das kantabel gestaltete, 16 Takte umfassende Vorspiel des *Mater amabilis*:





Die Harmonik ist schlicht und verläuft weitgehend in Tonika/Dominant-Verbindungen. Auffällig ist neben dem etwas ungewöhnlichen Tonartenplan lediglich die plötzliche Dur/Moll-Konfrontation der polyphonen *miserere*-Episode im ersten Satz, die dieser Stelle eine interessante farbliche Wendung verleiht. Das bereits erwähnte Vorspiel des *Mater amabilis* weist in Takt 13/14 eine ungeschickte harmonische Wendung von der Doppeldominante E-Dur in die Tonika D-Dur auf. Satztechnisch wäre diese Verbindung leicht nach A-Dur zu korrigieren, was anhand weiterer vielleicht einmal bekannt werdender Quellen zu überprüfen wäre.

Der sogenannte "Ambrosianische Lobgesang" *Te Deum laudamus* bildet an Sonn- und Festtagen den Abschluß der Matutin. Hauptsächlich dient er jedoch als Hymnus *pro gratiarum actione*, als Dankhymnus, zu besonderen - oft politischen - Anlässen wie Krönungen, Erbhuldigungen, Friedensfeiern u.ä.

Das *Te Deum* von Roman Hoffstetter ist in einer Abschrift aus Miltenberg überliefert, jener ehemals kurmainzischen Amtsstadt, die 1803-1814 zum Fürstentum Leinigen gehörte und in die Hoffstetter nach der Auflösung der Abtei zusammen mit seinem Abt Benedikt Külsheimer übersiedelte.[9] Es steht also zu vermuten, daß Hoffstetter dieses und die übrigen dort überlieferten Kirchenwerke, für die es bisher keine weiteren Nachweise gibt,[10] selbst dorthin mitgenommen hat.

Der Anlaß für die Komposition des *Te Deum* ist ungewiß. Als Möglichkeiten kämen in Frage die Abtswahl des eben erwähnten Benedikt Külsheimer im Jahre 1778, die Feier des 1050-jährigen Jubiläums der Abtei im Jahre 1784 oder die Vertreibung der Franzosen im Jahre 1793.

Der Text des Te Deum besteht aus 29 ungereimten und unterschiedlich langen Versen, die thematisch vier Gruppen bilden:

---

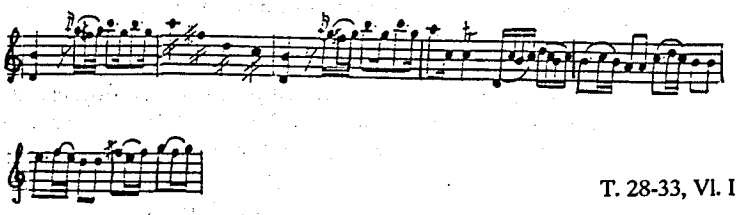
9 Ernst Fritz Schmid, *Die Orgeln von Amorbach. Eine Musikgeschichte des Klosters*, 2. Aufl. bearb. von Franz Bösken (= Beiträge zur Mittelrheinischen Musikgeschichte 4), Mainz 1963, S.90.

10 Gertraut Haberkamp/Martin Seelkopf, *Musikhandschriften katholischer Pfarreien in Franken. Bistum Würzburg* (= Kataloge Bayerischer Musiksammlungen 17), München 1990, S.98f.

V. 1-10 Gotteslob der himmlischen Chöre und der Kirche
V. 11-13 Lobpreis der Trinität
V. 14-19 Verherrlichung Christi und seines Erlösungswerkes
V. 20-29 Bitt- und Lobgebet

Auffallend an der Komposition Hoffstetters sind die radikalen Textkürzungen. Von den insgesamt 29 Versen vertont er nur exakt die Hälfte, nämlich 14 1/2. Es fehlen die Verse 3-5, 7-9, 12, 13, 16, 17, 22 II und 24-27. Da Untersuchungen über liturgische Gewohnheiten in Amorbach bislang nicht angestellt wurden, kann eine Erklärung für diese Textauslassungen nicht gegeben werden.

Die formale Gliederung des *Te Deum* von Hoffstetter ist dreiteilig mit der Abfolge A B A'.[11] Die Besetzung umfaßt zwei Flöten, zwei Hörner, zwei Trompeten, Pauken, zwei Violinen, Viola, Solo-Sopran, vierstimmigen Chor und Basso continuo. Da die Partien von Hörnern und Trompeten - wenn auch nur geringfügig - voneinander abweichen, ist ein alternativer Einsatz von Trompeten oder Hörnern wohl auszuschließen. Die Komposition beginnt im Tutti. Der Vokalsatz ist akkordisch mit nur geringen Abweichungen von der homorhythmischen Deklamation. Der festliche Charakter wird vom Instrumentalsatz bestimmt. Hörner, Trompeten und Pauken tragen mit Fanfarenmotiven und majestätischen Punktierungen dazu bei. Die Flöten sind häufig eine Oktave höher an Sopran und Alt gebunden, beschränken sich auf harmoniefüllende Haltetöne oder bilden bei kurzen Instrumentalüberleitungen die Oberstimme und Klangkrönung des Bläserpartes. Der Streichersatz steht unter Führung der ersten Violine. Von einigen Takten abgesehen, in denen sie sehr bewegt geführt ist und sich damit vom gesamten übrigen Ensemble abhebt (s. Notenbeispiel), ist sie oftmals mit Sopran oder Alt verwandt, deren Stimmen sie mitspielt, oktaviert, in 16tel-Tremoli auflöst oder mit kleinen Umspielungen bereichert.



T. 28-33, Vl. I

Die zweite Violine ist hingegen völlig untergeordnet und auch die Viola ist fast ohne Abweichungen an den Baß gebunden, der als reiner Fundamentbaß verläuft. Neben einer vier Takte langen Unisono-Überleitung, die den Streichern alleine übertragen ist, gibt es zu Beginn des Satzes einige Takte in denen die Bläser mit oder ohne Streicher in Dialog zum Vokalsatz treten.

[11] Siehe Tabelle 2, S.514.

Die Harmonik dieses ersten Satzes ist denkbar einfach. Er beginnt in C-Dur und moduliert am Ende zu einem Halbschluß in G-Dur. Neben diesen beiden Akkorden werden noch D-Dur, D^7 und ein einziges Mal ein F-Dur-Akkord verwendet.

Der Mittelsatz ab den Worten *"Tu Rex gloriae, Christe"* beginnt in Takt 44 und ist in der Besetzung auf Solo-Sopran und Streicher reduziert. Der Satz steht im 3/8-Takt und trägt die Vortragsbezeichnung *andante*. Die Solo-Sopranstimme, die bereits beim zweiten Ton in einem aufwärts gerichteten Sextsprung das h" erreicht, das auch gegen Ende noch einmal berührt wird, ist im Ganzen gesehen kantabel gestaltet und mit zahlreichen notierten Auszierungen versehen. Die Violine geht colla parte mit dem Sopran, umspielt ihn oder leitet zum nächsten Einsatz über. Die zweite Violine ist in diesem Abschnitt nicht nur auf Begleitfiguren reduziert oder in Terzkoppelungen an die Primgeige gebunden, sondern über längere Passagen als echte Gegenstimme zur Violine I geführt, während die Viola wiederum nur Füllstimme ist.

Auffallend an der formalen Gestaltung ist, daß die Worte *"Te ergo quaesumus, tuis famulis subveni, quos pretioso sanguine redemisti"* keinen eigenen Satz bilden, wie es der Tradition entspräche, sondern in das Sopran-Solo eingebunden sind. Allerdings werden sie vom hier einsetzenden Tutti unter Beteiligung von Hörnern und Trompeten in majestätischen Punktierungen wiederholt und zu einer Fermate geführt, so daß die zu diesen Worten übliche Elevation der Hostie und die damit verbundene Kniebeuge vermutlich erst an dieser Stelle stattfand.

Mit den sich anschließenden Worten *"Aeterna fac cum Sanctis tuis"* wird von wenigen unbedeutenden Änderungen abgesehen die Musik des einleitenden C-Dur-Tutti-Satzes wieder aufgenommen. Die traditionsgemäß eine Te-Deum-Komposition beschließende Fuge zu den Worten *"In te Domine speravi"* fehlt.

Te-Deum-Vertonungen sind immer harmonisch einfach und großflächig komponiert. Das ist schon durch die Beteiligung von Trompeten und Pauken und die häufige Aufführung in Verbindung mit Glockenläuten und dem Abfeuern von Böllerschüssen bedingt. Kann man jedoch bei der Lauretanischen Litanei von einem zwar schlichten, doch recht wirkungsvollen Werk sprechen, so zeigt das *Te Deum* von Hoffstetter eine äußerst einfache und wenig einfallsreiche Gestaltungsweise. Selbst wenn man das Jugendwerk des mit Hoffstetter eng befreundeteten Joseph Martin Kraus, das sicherlich nicht zu seinen Meisterwerken zählt, zum Vergleich heranzieht, so findet man bei Kraus doch wenigstens das deutliche - wenn auch ungeschickt umgesetzte - Bemühen um abwechslungsreiche und dem Aussagegehalt des Textes gemäße Kompositionsweise.

Die beiden hier vorgestellten Kirchenwerke des P. Roman Hoffstetter runden das Bild ab, das sich bereits bei der Betrachtung der vermutlich ebenfalls aus seiner Feder

stammenden Orgelsolo-Messe zeigte.[12] Der Regens Chori der Abtei Amorbach hat mit Fleiß aber ohne herausragendes Genie seinen Beitrag zum großen Bedarf instrumentalbegleiteter Kirchenmusik in seiner Abtei geleistet.

Tabelle 1:

Gliederung der Lauretanischen Litanei von Hoffstetter

Takt	Text	Besetzung	Tempo	Takt	Tonart
1-45	a) Kyrie eleison	SATB, 2 tr, timp,	Allegro	C	C->G
46-77	b) Sancta Maria	SATB solo, SATB tutti vl, vla, bc		C	G->C
1-44	a) Mater amabilis	ST solo, 2 vl, vla bc	Cantabile	2/4	A
45-82	b) Speculum	ST solo, 2 vl, vla	Allegro	C	A
1-48	Salus infirmorum	SATB 2 vl, vla, bc	Adagio	3/4	F
1-102	Regina angelorum	SATB solo, 2 vl, vla	Allegro	C	B
1-82	Agnus Dei	tutti	Moderato/ Allegro	C	g->C

Tabelle 2:

Gliederung des Te Deum von Roman Hoffstetter

Takt	Text	Form	Besetzung	Tempo	Takt	Tonart
1-43	Te Deum	A	SATB, 2 vl, vla,2 fl 2 cor, 2 tr, timp, bc.	Moderato maestoso	C	C
44-77	Tu Rex	B	S-solo, 2 vl, vla, bc.	Andante	3/8	G
78-134	Aeterna fac	A'	tutti		C	C

[12] Gabriela Krombach, *Eine Orgelsolo-Messe von P. Roman Hoffstetter?*, in: *Mitteilungen der Internationalen Joseph Martin Kraus-Gesellschaft* 11/12, 1991, S.27-34.

Daniela Philippi

EIN HANDSCHRIFTENFUND IN BREMBERG

Bemerkungen zum Notenmaterial der von Mitte des 18. bis Anfang des 19. Jahrhunderts in Ruppertshofen und Kördorf tätigen Organisten

So grundlegend, wie systematisches Suchen für das Wiederauffinden von verschollenen Quellen ist, so hilfreich sind oftmals Zufallsfunde. Und auch wenn das auf diese Weise zutage Tretende nicht immer zum Wertvollsten der Musikgeschichte gehört, kann es uns doch einen Einblick in das allgemeine Repertoire vergangenen Musiklebens vermitteln.

Die im letzten Jahr in Bremberg gefunden Quellen geben Zeugnis von der kirchlichen Musikpflege einer ländlichen Region und richten somit die Aufmerksamkeit des primär die Zentren kulturellen Lebens betrachtenden Musikforschers auf gemeinhin wenig berücksichtigte Stätten kultureller Pflege. Exemplarisch gibt dieser Quellenfund Auskunft über das Repertoire und Niveau kirchenmusikalischer Praxis in dem landwirtschaftlich geprägten Gebiet um Katzenelnbogen (zwischen Limburg a.d. Lahn und der Bäderstraße), das im 18. Jahrhundert zu verschiedenen Grafschaften[1] gehörte, 1806 an Nassau und 1815 an Preußen fiel.[2]

Herrn Manfred Keiling ist es zu verdanken, daß die auf dem Speicher eines Privathauses entdeckten handschriftlichen Noten an dieser Stelle Berücksichtigung finden können.[3] Aufgrund seines freundlichen Vertrauens, konnte ich die

[1] Da hier die terretorialen Gegebenheiten im 18. Jahrhundert sehr verworren waren, ist eine eindeutige Zuordnung der einzelnen Orte kaum leistbar. Die in dem aufgezeigten Zusammenhang genannten Orte Ruppertshofen und Kördorf gehörten denn auch unterschiedlichen Grafschaften an. Ruppertshofen war der Niedergrafschaft Katzenelnbogen zugeordnet, die später Hessen-Darmstadt-Rothenburgisch wurde. Kördorf dagegen war "vierherrisch", d.h. hatte vier Landesherren, von denen einer aus Katzenelnbogen und drei aus Nassau stammten. Mit der Aufteilung in Quartiere, wurde Kördorf hessisch. Ich danke Herrn Manfred Keiling, Leiter des Heimatmuseums in Katzenelnbogen, für die freundliche Mitteilung dieser Angaben.

[2] Vgl. Artikel *"Wied"*, in: *Biographisches Wörterbuch zur deutschen Geschichte*, 2. völlig neubearbeitete und stark erweiterte Auflage, hrsg. von Karl Bosl, Günther Franz und Hans Hubert Hofmann, Bd.3, München 1975, Sp.3143.

[3] Die Besitzerin der Noten, Frau Lotte Lang aus Dachsenhausen, hat das Material dem Heimatmuseum in Katzenelnbogen als Dauerleihgabe zur Verfügung gestellt.

Handschriften für einige Zeit im Musikwissenschaftlichen Institut der Johannes Gutenberg-Universität Mainz unterbringen, um das Material genauer zu untersuchen.[4]

Es handelt sich um ein Choralbuch, welches im Titel sowohl den Namen seines Verfassers als auch Ort und Jahr seines Entstehens nennt, und um vier Notenhefte verschiedenen Inhalts. Bevor jedoch der Notenbestand genauer beschrieben werden soll, möchte ich zunächst die Provenienz der Quellen aufzeigen.

Der Fundort der Handschriften, ein Privathaus in Bremberg, steht in keinem offensichtlichen Zusammenhang mit dem im Titel des Choralbuches genannten Ort Ruppertshofen. Verfolgt man aber einerseits anhand einer vorhandenen Genealogie des Dorfes Bremberg[5] Namen und Herkunft der Bewohner dieses Privathauses und andererseits die im kirchlichen Verzeichnis der Gemeinde Ruppertshofen[6] genannten Namen von Organisten, zeigt sich ein leicht nachvollziehbarer Weg, auf welchem die Noten von Ruppertshofen nach Bremberg gekommen sein können:

Der im Titel des Choralbuches genannte Johann Carl Seibert war spätestens seit 1752 Organist in Ruppertshofen, d.h. er hatte das Amt seines Vaters, Johann Christian Seibert, bereits vor dessen Ableben im Jahre 1754[7] angetreten. Johann Carl Seibert versah diese Aufgabe, wie bis in unser Jahrhundert hinein allgemein üblich, im Rahmen seiner Tätigkeit als Schuldiener; daneben war er auch Gerichtsschreiber.[8] Er verstarb bereits 1765 und da er offensichtlich keinen Nachkommen hatte,[9] wurde

4 Ein Microfilm der Handschriften des Konvolutes befindet sich nun im Bestand der Bibliothek des Musikwissenschaftlichen Institutes der Universität Mainz.

5 An dieser Stelle möchte ich Herrn Edmund Gemmer für die bereitwillige Mitteilung von Daten aus der von ihm erarbeiteten Genealogie-Tafel danken.

6 *"Verzeichnis derer geborenen, confirmierten, copulierten und begrabenen, bey welchen theils mein seliger Vatter Johann Conrad Werner ehemalicher Pfarrer und Definitor so anno 1697 gegen petershagen hießiger Pfarr eingezogen, theils ich deßen jüngsten Sohn Conrad Casimir Werner zum Adjunto 1727 Dom. 1. Advent a Dno Johp Birdshauer, bey öffentlichem Gottesdienst allhier eingesetzt und 1732 d. 5 Mertz als ordentl. Prediger installiert, von wohlgedachtem meinem selig Vatter und nachgehends von mir bis hierhin fortgesetzt"* [Enthalten sind die genannten Eintragungen der Gemeinden Ruppertshofen und Bogel bis einschließlich 1770; für die folgenden Jahre ist, beginnend mit 1771, ein neues Buch angelegt worden. Kurztitel: *Verzeichnis*...I bzw. *Verzeichnis*...II.] Ich danke Herrn Gerhard Wüst für die Erlaubnis, das *Verzeichnis*... einzusehen und seine Mithilfe beim Heraussuchen bzw. -finden der hier relevanten Textstellen.

7 Im *Verzeichnis*...I ist folgender Vermerk zum Ableben des Johann Christian Seibert zu finden: *"1754 / 31 August ist Johann Christian Seibert 24jähriger Schuldiener allhier an der Auszehrung und Lungensucht gestorben, und den 3. Sept. beerdiget vord. a.t.: 60 Jahre 4 monat, 28 tage"*.

8 Vgl. Richard Back, *Aus der Schulchronik von Bogel. Die Kirchspielschule in Ruppertshofen*, in: *Heimatbuch der Ortsgemeinde Bogel*, im Namen der Gemeinde Bogel hrsg. von Edmund Klamp, Gerhard Wüst, Raimund Kröner, Bogel 1992, S.311.

9 In dem *Verzeichnis*...I findet sich kein Hinweis auf die Taufe eines Kindes der Eheleute Seibert. Nachweisbar sind aber die Konfirmation, Heirat und das Begräbnis Seiberts (auch Seiberth geschrieben). Konfirmiert wurde er im Jahr 1737; der diesbezügliche Eintrag *"Johann Carl Seiberth des Schuldieners Sohn allhier"* (in: *Verzeichnis*...I) weist ihn eindeutig als Sohn Johann Christian Seiberts aus. Zur Heirat findet sich folgender Vermerk *"14. Juli 1754 ist Johann Carl Seibert Adjuntus J. Ch. Seiberts Schuldiener allhier ehelicher Sohn mit Anna Christina des*

sein Amt von Johann Wilhelm Raidt übernommen. Raidt wiederum blieb bis zu seinem Ableben im Jahre 1802 Schuldiener.[10] Sein Sohn, Johann Henrich (o. Heinrich) Raidt, war Kandidat der Theologie; er hat nach dem Tod seines Vaters sicher dessen Notenbestand übernommen und eventuell auch den Organistendienst versehen. 1808 wurde er nach Kördorf versetzt, wo er als Pfarrer tätig war.[11] Von Kördorf ist der Weg des Notenmaterials in das Haus Maxeiner/Böhm/Neidhöfer nachmals Kern/Lang, in dem die Noten 1993 gefunden wurden, weiterhin leicht rekonstruierbar. Es liegt nahe anzunehmen, daß Raidt sein Notenmaterial in Kördorf dem dortigen Schulmeister und Organisten Johann Christian Maxeiner (1746-1815) zur Verfügung stellte, damit dieser seinen Verpflichtungen besser nachkommen konnte. Dessen Sohn Henrich Peter Maxeiner (1778-1852) wiederum heiratete nach Bremberg in das Haus Böhm/Neidhöfer ein, in dem die Noten gefunden wurden.

Inwieweit das uns heute vorliegende Notenkonvolut seinem ursprünglichen Umfang als Material für den Organistendienst entspricht, muß dahin gestellt bleiben. Sicher aber ist, daß es sich um verwendetes Material handelt, dies belegen zahlreiche Gebrauchsspuren.

Für die evangelische Kirche von Ruppertshofen wurde erst im Jahre 1749 eine Orgel gebaut. Aus dem *Verzeichnis*...I sind hierzu einige nähere Umstände zu erfahren: Bereits 1744 hatte man die Anschaffung einer Orgel geplant und auch schon Zahlungen an einen Orgelbauer geleistet. Da man aber mit einem unehrlichen Mann in Verhandlung gekommen war, der zwar die Vorschußzahlung an sich nahm, dafür jedoch weder Orgelbaumaßnahmen einleitete noch eine Orgel lieferte, gab man das geplante Vorhaben zunächst auf.

1748 startete man einen weiteren Anlauf mit dem Ziel, die Orgel bis zum Fest *Joh: Baptistae* fertigzustellen. Der beauftragte Orgelbauer namens Schöler[12] wird im *Verzeichnis*...I als ein *"Ehrenmann und Bürger zu Bad Ems"* bezeichnet. Um die Orgel in der Kirche aufstellen zu können, waren mehrere Umbauten, besonders im

Nassauischen Schultheiß Korns [? Kerns] *Tochter von Buch allhier nachmittags um 5 uhr in der Kirch copuliert worden"* (in: *Verzeichnis*...I). Johann Carl Seibert verstarb im Alter von 41 Jahren und wurde am 24. Juni 1765 beerdigt.

10 Im *Verzeichnis*...II ist unter dem Jahr 1802 vermerkt: *"Johann Wilhelm Raidt Schullehrer allhier gestorben den 10ten August Morgens 4-5 Uhr, Retatis 62 Jahre 9 Monath"*.

11 Seit 1808/1809 war Johann Peter Pulch, der erste Schreiber der Schulchronik von Ruppertshofen, als Lehrer etc. in Ruppertshofen tätig. - Johann Henrich Raidt verstarb 1836 in Kördorf. Vgl. Richard Back, a.a.O., S.311.

12 Im *Verzeichnis*...I *"Schöhler"* geschrieben. Es handelt sich um Johann Wilhelm Schöler, der aus dem Bergischen stammte und zu den bedeutendsten nassauischen Orgelbauern gehörte. Seit 1748 war er in Bad Ems ansässig. Schöler baute auch die Orgel der evangelischen Pfarrkirche in Klingelbach, das nicht weit von Ruppertshofen entfernt liegt. Vgl. hierzu Matthias Thömmes, *Orgeln in Rheinland-Pfalz und im Saarland*, Trier 1981, S.21 und S.114-115 sowie Franz Bösken, Artikel *"Orgel, V. Geschichte der Orgel seit 1500. 10. Westdeutschland, a. Südteil"*, in: MGG 10, Kassel 1962, Sp.300.

Chorgestühl, nötig. Doch offensichtlich hatte man nun Glück mit dem Orgelbauer, denn der Schreiber des Berichtes[13] vermerkt *"die neue Orgel* [wurde] *wierklich* [sic] *hierher gebracht, d. 22 Juni 1749"*. Ergänzend wird hervorgehoben *"der Schuldiener Seibert* [...] *gab viel Geld* [...] *zur colloriering* [sic] *der Orgel"*, wobei es sich um Johann Christian Seibert handelte, der den Kauf der Orgel mitbetreut hatte.[14]

Quelle 1

Vermutlich war die neue Orgel der evangelischen Kirche von Ruppertshofen der entscheidende Anlaß für die Niederschrift des vorliegenden Choralbuches, das seinen Verfasser im Titel nennt:

> Evangelisches / Choral = Buch, / Welches die Melodien derer so wohl alten als neuen eingeführten, / Gesänge, wie nehmlich solche in allhiesiger / Kirchen gesungen werden, in sich hält: / Zum Lobe Gottes in diese / Form gestellet / von / Johann Carl Seibert p: t: Organiste / Kirchspiels Ruppertshofen. / anno 1752. (Vgl. Abbildung der Titelseite)

Sowohl der Wort- als auch der Notentext sind außerordentlich sorgfältig geschrieben, teils finden sich sogar mit Bleistift vorgezeichnete Hilfslinien der Überschriften.[15] Das Schriftbild ist einheitlich und Korrekturen oder Streichungen von erster Hand kommen so gut wie nicht vor. Als Schreiber kommen sowohl Seibert selbst als auch Johann Wilhelm Raidt, der sicher Schüler Seiberts war, in Betracht.[16]

Der Band ist in festen Karton mit Lederrücken gebunden, wobei die Innenseiten der Kartondeckel jeweils mit einem leeren Blatt beklebt sind. Das verwendete Papier ist fest und trotz gelblichem Farbton recht hell. Auf einigen Seiten findet sich das Wasserzeichen "AM" bzw. "MA"; da relativ wenige Wasserzeichen vorkommen und auch das Seitenformat (23,5 x 31,5 cm) klein ist, liegt die Annahme nahe, daß es sich um halbierte Bogen handelt.[17]

---

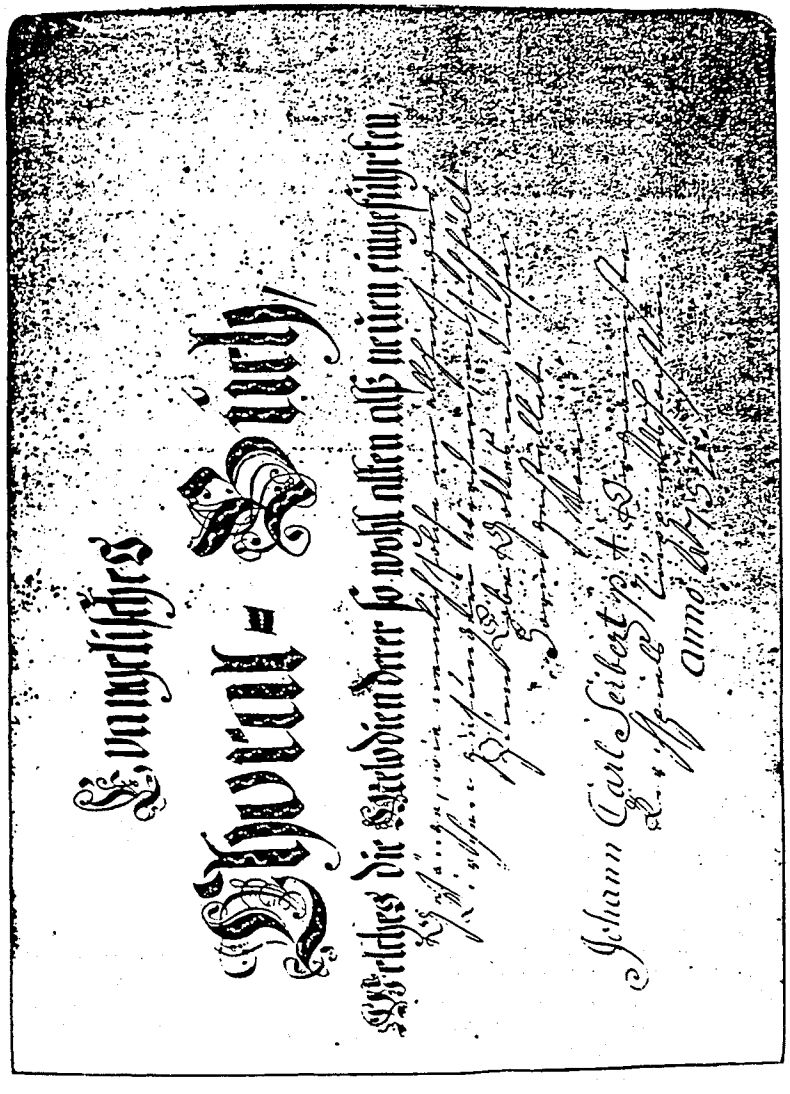
13 In: *Verzeichnis...*I.

14 Vgl. Richard Back, a.a.O., S.311. Dort ist zudem vermerkt: *"Er* [Johann Christian Seibert] *galt als sehr musikalisch, und in seiner Zeit (1749) wurde die erste Orgel in der Kirche gebaut."*

15 Es handelt sich um Orientierungslinien, bestehend aus einer unteren sowie einer mittleren Linie zur Abgrenzung der Buchstabengröße, die nach dem Schreiben des Textes größtenteils wegradiert wurden.

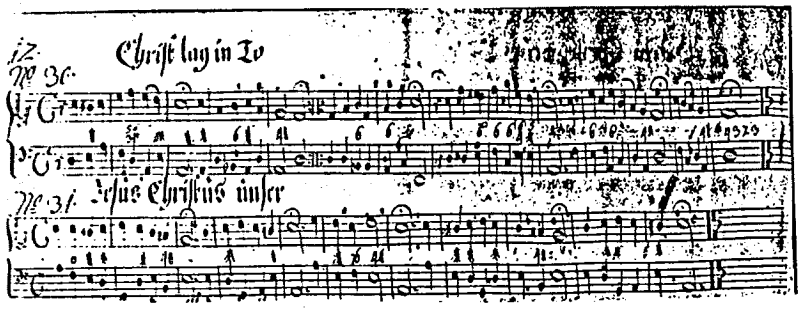
16 Zu einer möglichen Benennung der Person des Schreibers vgl. die diesbezüglichen Ausführungen im Zusammenhang mit Quelle 2. - Das vorliegende Choralbuch könnte durchaus in Raidts "Lehrjahren" und daher deutlich früher als Quelle 2 geschrieben worden sein, was auch die Abweichungen im Gesamtschriftbild erklären würde (s.u.).

17 Die Halbierung der Bogen ist durch Aufschneiden des waagrechten Falzes enstanden, so daß immer zwei Doppelblätter, jeweils mit senkrechtem Falz, zusammengehören. Die genannte Größe entspricht etwa der Hälfte einer Seite des Papiers von Quelle 5, die auch das gleiche Wasserzeichen aufweist.


Evangelisches
Choral - Buch
Welches die Melodien derer so wohl alten als neuen eingeführten
Johann Carl Seibert p. t.
anno 1752

Die Notenseiten sind handschriftlich, in der Regel 8zeilig, rastriert. Hierfür wurde die gleiche dunkelbraune Tinte verwendet, wie für das Schreiben des Wort- und Notentextes. Der Schreiber hat den Band in einen nicht paginierten Textteil[18] und einen Notenteil[19] untergliedert; in letzterem sind die Seiten, auf denen die im Register genannten Lieder stehen, paginiert.

Der Notentext ist jeweils auf zwei in einer Akkolade zusammengeschlossenen Systemen notiert, im oberen steht die Melodie im Sopranschlüssel, im unteren der mit Generalbaßziffern versehene Baß. In dem Band sind ausschließlich Choralsätze enthalten, d.h. Vor- und Zwischenspiele werden nicht gegeben.[20] Die einzelnen Lieder folgen so dicht aufeinander, daß kaum leere Systeme vorkommen. Die Melodien sind nicht textiert,[21] tragen aber Überschriften, die jedoch teilweise mitten im Wort abgebrochenen werden.[22]



Neben dem ursprünglichen Text finden sich verschiedene Ergänzungen, so etwa Generalbaßziffern und Korrekturen selbiger, meist mit Bleistift notiert, oder Melodien in Zahlennotation, die mit dunklerer Tinte geschrieben wurden und von jüngerer Hand stammen. Nicht zuletzt wegen dieser Gebrauchsspuren ist

18 S.(1) Titel, S.(2, mit geraden Zahlen bez. Seiten = verso) leer, S.(3-19) *General=Register*, S.(20) leer, S.(21-36) *Melodien=Register*, S.(37-38) leer. Vor der Titelseite befindet sich ein unbeschriebenes Blatt.

19 S.1-75 paginiert, hieran anschließend folgen nicht paginierte Seiten: S.(76) zwei Lieder in Zahlennotation, S.(77) leer, S.(78-81) Melodiezeilen, vermutlich Teil der Liturgie, mit Generalbaß und Textierung, S.(82) leer. Hinter der letzten Notenseite befindet sich, dem Anfang des Bandes entsprechend, ein unbeschriebenes Blatt.

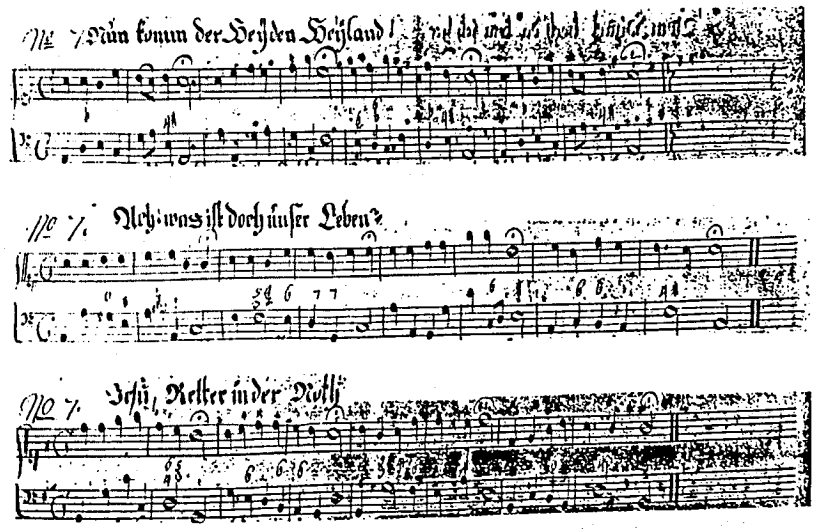
20 Martin Blindow, *Die Choralbegleitung des 18. Jahrhunderts in der evangelischen Kirche Deutschlands* (= Kölner Beiträge zur Musikforschung 13), Regensburg 1957, S.11 hebt hervor, daß Vor- und Zwischenspiele in vergleichbaren Choralbüchern häufig anzutreffen sind.

21 Mit Ausnahme der in Fußnote 19 genannten, der S.(78-81).

22 Die fehlende Textierung sowie die Notierungsweise der Lieder sind für deutsche Choralbücher des 18. Jahrhunderts typisch; vgl. hierzu Martin Blindow, a.a.O., S.7-8.

anzunehmen, daß das Choralbuch über längere Zeit hinweg verwendet wurde. Dennoch befindet es sich noch heute in einem guten Zustand, was sowohl auf einen sehr sorgfältigen Umgang mit dem Band als auch auf eine angemessene Lagerung schließen läßt.

Der Textteil des Choralbuches besteht aus zwei Registern: Dem *General-Register*, welches die Textanfänge bzw. Titel von Liedern in alphabetischer Reihenfolge nennt, deren Melodien im Choralbuch enthalten sind; die Textanfänge sind ergänzt um die Angabe der Nummer, unter der sie notiert wurden, zudem ist rechts neben einigen Titeln auch die Seite genannt, auf welcher das betreffende Lied zu finden ist. Und dem *Melodien-Register*, in welchem Melodievarianten, die jeweils mit der gleichen Nummer versehen sind, aufgeschlüsselt werden (vgl. hierzu die folgende Abbildung, die drei der unter Nr.7 subsummierten Melodien zeigt).[23] Nach dieser Zählung, die die genannten Varianten unberücksichtigt läßt, enthält der Band 109 numerierte Melodien sowie einige nur mit "0" bezifferte, die auf den Seiten 55-75 notiert und in alphabetischer Reihenfolge angeordnet sind.[24] Das *Melodien-Register* selbst ist nach Lied-Nummern sortiert, Seitenzahlen werden nur gelegentlich mitangegeben.



23 Die jeweils unter einer Nummer genannten Lieder sind nicht nur Varianten, die im engeren Sinne als solche zu bezeichnen sind; häufig stimmen lediglich die Phraseneinteilung oder einzelne Melodieverläufe überein.

24 Hierbei handelt es sich überwiegend um heutzutage nicht mehr gebräuchliche Melodien sowie um einzelne Vertonungen zur Liturgie.

Der Notenteil hat eine eigene Numerierung der aufeinanderfolgenden Lieder, diese wird jedoch nach den ersten Seiten von immer häufiger werdenden Einschüben verschiedener Liednummern durchsetzt, wobei es sich überwiegend um im *Melodien-Register* genannte Varianten handelt.[25] Die Anordnung der Lieder folgt weitgehend der kirchenzeitlichen Einteilung, wobei aber auch die gottesdienstliche Abfolge Berücksichtigung findet.[26] So stehen am Beginn Melodien, die zum Eingang des Gottesdienstes gesungen werden. Daraufhin folgt eine nach den Festen des Kirchenjahres gegliederte Anordnung, beginnend mit Advent. Im Anschluß hieran folgen jeweils mehrere Lieder zu einzelnen Themen des Gottesdienstes[27] sowie zu verschiedenen Bereichen des christlichen Lebens.[28] Das letzte Drittel des Choralbuches bringt Lieder so unterschiedlicher Inhalte, daß eine thematisch oder liturgisch abgrenzbare Zuordnung nicht möglich ist.

Betrachtet man die Auswahl der in diesem Choralbuch enthaltenen Lieder, ist auffällig, daß in großem Ausmaß solche vorkommen, die noch heute zum kirchenmusikalischen Repertoire zählen.[29] Nur selten entspricht der Cantus firmus jedoch vollständig seiner heutzutage als gültig angesehenen Form. Abweichungen sind besonders häufig in der rhythmischen Gestaltung, die sich zumeist als eine Einebnung alter Melodien in Taktschemata und gleichmäßige Rhythmik vollzieht, sowie in der melodischen Schlußbildung einzelner Phrasen zu beobachten. Vgl. hierzu die Lieder *Zeuch ein zu deinen Thoren*, *Wacht auf! ruft uns die Stimme* und *Nun danket alle Gott* zeigt:[30]

[25] Wie bereits erwähnt, verbirgt sich unter diesen "gleichen" Nummern mehrfach keine Variante im engeren Sinne (so etwa bei einigen der mit Nr.4 bezifferten Liedern, wie *Herr Jesu Christ dich zu uns wend*, *Komm, Gott Schöpfer Heiliger Geist* und *Erstanden ist der heilige Geist*).

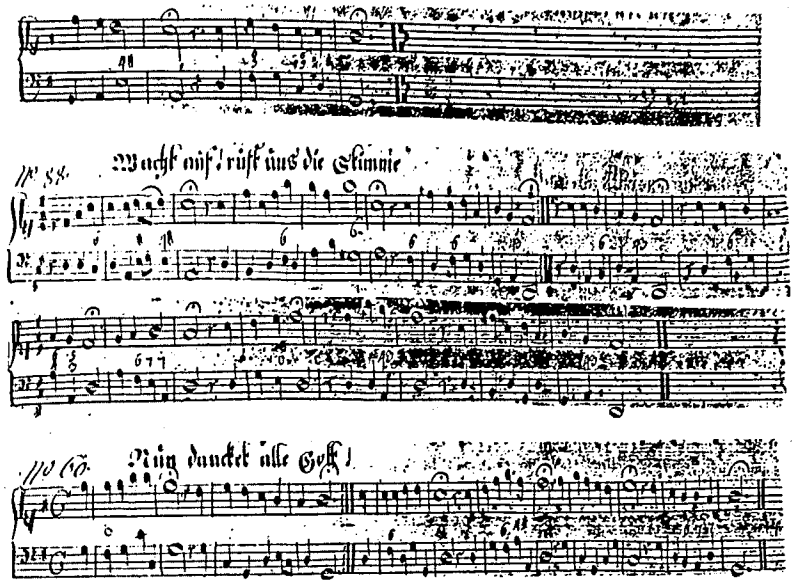
[26] Martin Blindow, a.a.O., S.9-10 weist darauf hin, daß die Einteilung der Lieder nach Abfolge des Kirchenjahres vor allem in den alten Choralbüchern, d.h. solchen aus dem 17. und frühen 18. Jahrhundert anzutreffen ist.

[27] Wie u.a. "Christlicher Glaube" und Glaubensbekenntnis, Abendmahl, Lob und Dank oder Psalmlieder.

[28] Wie u.a. Kreuz und Tod, Tageszeiten oder Tod und Ewigkeit.

[29] Wie etwa *Christ unser Herr zum Jordan kam* (S.18, Nr.41), *Aus tiefer Noth schrey ich zu dir* (S.27, Nr.44), *Wer nur den lieben Gott läst [walten]* (S.33, Nr.64) u.a. Zu nicht mehr gebräuchlichen Liedern zählen u.a. *Da Israel aus Egypten zog* (S.52, Nr.102), *Eitelkeit, Eitelkeit! vieler Verderben* (S.55, Nr.108) sowie zahlreiche der mit "0" bezifferten Lieder. Auch gegenüber den ursprünglichen völlig abweichende Melodien zu einzelnen Texten, wie etwa zu *O Christen Morgen=Sterne* (S.54, Nr.107), kommen vor.

[30] Solche Abweichungen werden auch in der Arbeit von Martin Blindow, a.a.O., als besonders häufig vorkommend herausgestellt.



Einige Lieder sind zweimal notiert, wobei die zweite Notierung meist eine Transposition um einen halben oder ganzen Ton nach oben ist, die lediglich mit einem schlichten *"oder"* und der Angabe der Tonart gekennzeichnet wird. Diese in Choralbüchern des 18. Jahrhunderts gängige Praxis[31] deutet darauf hin, daß der Organist sich bzw. demjenigen, der auch die Orgel spielte, es nicht zutraute, eine solche Transposition frei zu spielen. Für einige wenige Lieder sind direkt hintereinander unterschiedliche Melodien notiert, wobei es sich überwiegend um Varianten handelt, die jenen vergleichbar sind, die der Schreiber in der Regel mit gleichen Nummern versehen hat. Eine weitere Eigentümlichkeit ist bei der Notierungsweise von Vorzeichen zu beobachten; so werden die für eine Tonart gültigen Vorzeichen je System in zwei verschiedenen Oktavlagen angegeben. Dies geschieht insbesondere dann, wenn die entsprechenden Töne im folgenden Notentext vorkommen.

Die Gestaltung des Generalbasses zeigt, neben der für Diskant und Baß fast durchgängigen Setzweise Note gegen Note, unterschiedliche stilistische Merkmale, wobei die Baßführung zuweilen etwas ungelenkt ist. So ist bei Tonwiederholungen des Diskantes sowohl das gleichzeitige Repetieren oder lediglich in Oktavschritten Voranschreiten im Baß, gemäß der älteren Praxis, als auch die erst im 18. Jahrhundert

[31] Vgl. Martin Blindow, a.a.O., S.10-11.

immer umfangreicher zulässige Erzeugung von Harmoniewechseln durch Fortschreitung des Basses anzutreffen. Daneben beruht die Baßführung im wesentlichen auf dem Prinzip der Gegenbewegung, d.h. Parallelführungen kommen nur selten und dann nur für wenige (meist nicht mehr als drei) Schritte vor. Dissonanzen sind fast ausschließlich im Zusammenhang mit Kadenzen eingesetzt, dort werden sie gleichermaßen als separater Akkord angeschlagen und somit erst im folgenden aufgelöst, wie auch auf liegendem Melodie- und Baßton in die Konsonanz geführt.

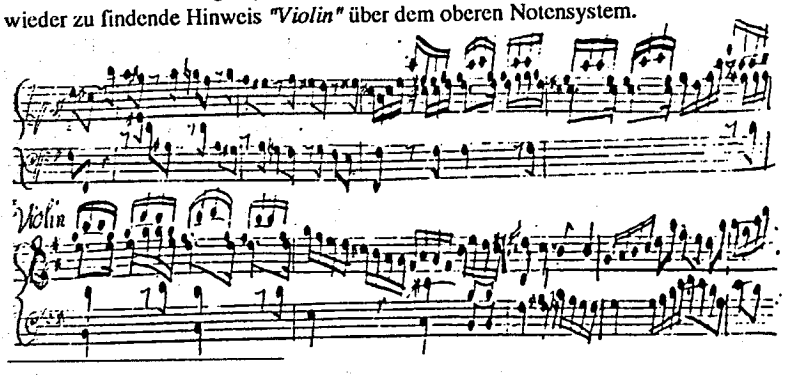
Beachtenswert ist ferner, daß den sehr selten vorkommenden Punktierungen der Melodik (♩. ♪) in der Regel ein gerade (in 4teln) fortlaufender Baß entgegengestellt wird.[32]

Die Generalbaßaussetzung beschränkt sich über weite Strecken auf die Aneinanderreihung von Grund- und Sextakkorden. Daneben finden gelegentlich Quintsext- oder Quartsextakkorde Anwendung. Besonders in kirchentonalen Liedern sind Alterationen häufig, die das Klangbild des Satzes an das Dur-Moll-tonale System angleichen. Ebenso werden Alterationen zur gängigen Aufhellung der Moll-Tonalität eingesetzt. In der Kadenzbildung finden bevorzugt Quart- und Septakkorde Verwendung, selten ist hier auch die None anzutreffen.

Sowohl die Baßstimme selbst als auch die Generalbaßaussetzung zeigen, daß der Schreiber sich weitgehend an den alten Satz-Regeln orientiert hat.

Quelle 2

Hierbei handelt es sich um ein Notenheft mit sechs Suiten und einer Sonata für Tasteninstrument. Möglicherweise ließ man die Oberstimme jedoch auch von einer Violine ausführen oder spielte die Melodie wechselweise mit Violine oder Orgel; hierauf verweisen die gelegentliche Notierung im Violinschlüssel sowie der hin und wieder zu findende Hinweis *"Violin"* über dem oberen Notensystem.



32 Gleiches gilt für den noch selteneren umgekehrten Fall.

Generell sind jeweils zwei Systeme durch eine Akkolade zusammengebunden, wobei im oberen in der Regel ein Sopranschlüssel und im unteren immer ein Baßschlüssel vorgezeichnet ist. Das Heft, dem ein Gesamttitel fehlt, hat einen fleckigen Umschlag, der von einem leeren Bogen des gleichen Papiers gebildet wird, auf welchem auch der Notentext selbst steht. Das Papier des Heftes ist gelblich, fest und dick; es weist kein Wasserzeichen auf und auch das Siebmuster der Papier-Schöpfform ist nur (sehr) schwach erkennbar. Die vermutlich beschnittenen Notenseiten haben das Format 37,5 x 22,5 cm und sind handschriftlich (16zeilig) rastriert. Sowohl Rastrierung als auch der Notentext sind mit dunkelbrauner Tinte und von nur einer Hand geschrieben; obwohl die Schrift etwas flüchtiger ist, als jene des Choralbuches, kann sie durchaus vom gleichen Schreiber stammen. Insgesamt umfaßt das Heft 29 mit Notentext beschriebene und drei lediglich rastrierte Seiten.[33]

Die in dem Heft enthaltenen Kompositionen sind, mit Ausnahme der Sonata, gemäß der in *RiemannL*[34] gegebenen Definition als Suiten der alten Form zu bezeichnen, wobei nicht erkennbar ist, inwieweit sie von nur einem Autor oder von mehreren stammen. Die wenigen namentlichen Hinweise lassen jedoch den Schluß zu, daß es sich um eine Kombination von Bearbeitungen fremder Stücke und Neu-Kompositionen des Schreibers handelt.

Die musikalische Gestalt der Suiten ist durch Variabilität der Satzcharaktere geprägt, dennoch wird die Tonart einer Suite in der überwiegenden Zahl ihrer Sätze beibehalten.[35] Die lose Aneinandereihung letzterer läßt weder in Satzzahl noch in Satzfolge ein der vorliegenden Sammlung zugrundeliegendes einheitliches Prinzip erkennen. Lediglich die häufig anzutreffende Wahl einer ungeraden Taktart für das Schlußstück einer Suite scheint als wiederkehrendes Merkmal auf. Für die Zusammenstellung der Sätze zu Suiten war also eine Beliebigkeit wirksam, die vermutlich vom Geschmack des Schreibers sowie auch von den funktionalen Notwendigkeiten seiner musikalischen Praxis gelenkt wurde.[36] Der Notentext weist,

33 Die lockere Fadenbindung läßt erkennen, daß es sich um 8 Bogen und den Umschlag-Bogen handelt.

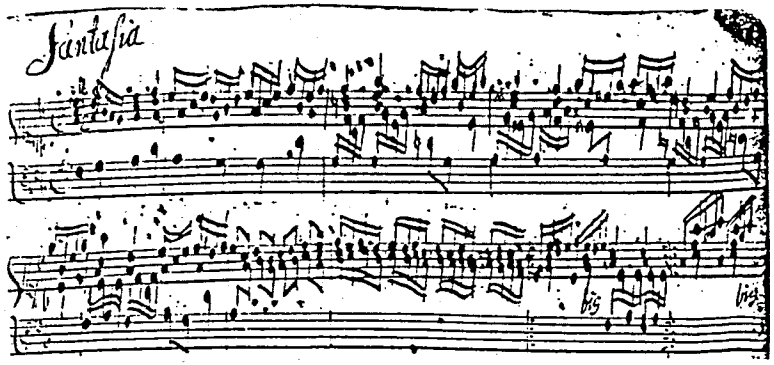
34 Vgl. Artikel *"Suite"*, in: *Riemann Musiklexikon. Sachteil*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Mainz usw. 1967, S.918. Vgl. zudem Thomas Schipperges, Artikel *"Suite"*, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Stuttgart 1992.

35 Tonartwechsel bringen meist einen Wechsel des Tongeschlechtes einzelner Sätze; häufig ist hierbei die Wahl der gleichnamigen Moll- bzw. Dur-Tonart.

36 Christoph Wolff beschreibt diese Art von Suiten in seinem Aufsatz *Publikationen liturgischer Orgelmusik vom 16. bis ins 18. Jahrhundert* (veröffentlicht in: *Kerygma und Melos. Christhard Mahrenholz 70 Jahre*, hrsg. von Walter Blankenburg, Herwarth von Schade, Kurt Schmidt-Clausen unter Mitwirkung von Alexander Völker, Kassel usw. 1970, S.258-286) wiefolgt: *"Gegen Ende des 17. Jahrhunderts macht sich eine neue Gattung breit: versettenartige Stücke ohne festen liturgischen Ort. Es sind dies oft suitenartige Sammlungen, tonartlich geordnet, bestehend aus einer Anzahl kurzer 'Charakterstücke'. Diese lassen sich zwar liturgisch verwenden, stellen aber nicht spezifisch liturgische Orgelmusik dar."*

besonders in der rhythmischen Notierung, zahlreiche Schreibfehler auf. Daneben ist die Setzung von Vorzeichen hier ebenso wie im Choralbuch gehandhabt.

Insgesamt zeigen die Suitensätze eine sehr einfache musikalische Stilistik. Der musikalische Satz beruht im wesentlichen auf einer Aneinanderreihung kurzer Phrasen, die sich durch schlichte Variation voneinder unterscheiden. Meist bilden kurze, durch Dreiklangsmelodik oder einfache Sekundfolgen geprägte Motive das thematische Material, eine regelmäßige Periodenbildung ist nicht vorhanden. In der Regel spielt die linke Hand eine generalbaßmäßige Begleitung; gelegentlich finden sich jedoch auch dialogartige Wechsel zwischen rechter und linker Hand.



Die Satzüberschriften umfassen Titel verschiedenster Art, verwendet werden Tanzbezeichnungen, programmatische Überschriften und allgemeine Titel wie Offertorium, Fantasia oder Allegro.[37] Die unterschiedlichen Satzcharaktere werden überwiegend durch die rhythmische Gestaltung verwirklicht. Als Aria bezeichnete Stücke und insbesondere jene, denen ein Liedtitel hinzugefügt wurde, haben dagegen zumeist liedhaften Charakter und legen daher die Annahme nahe, daß es sich um Bearbeitungen von Kirchen- und Volksliedern für das gewählte Instrumentarium handelt. Die zwei vorkommenden Murky-Sätze entsprechen in ihrer Gestaltung völlig dem üblichen Muster solcher Stücke aus dem 18. Jahrhundert, wobei eines, laut Anmerkung im Notentext, von *"Graubener"* (s.u.) stammt.

Zur genaueren Orientierung sei im folgenden der Inhalt des Heftes aufgelistet:

- 1. Suite, C-dur: *Toccata - Offertorium, Allegro, Allemande, Aria* (über deren 2. Zeile zusätzlicher Vermerk *"Aria De La opera"*), *Aria, Aria Lentement, Aria, Volti Pastorelle* (hierbei handelt es sich um einen dreiteiligen Satz), *March de Hollandia, March de Jenai, Giga.*

[37] Die verschiedenen Sätze haben extrem unterschiedliche Längen, was jedoch in keinerlei Zusammenhang mit den Satzbezeichnungen steht.

Über der ersten Zeile der Gigue, die den Abschluß der Suite bildet, findet sich der Vermerk *"Componirt di Seibert"*, möglicherweise bezieht sich diese Angabe nicht nur auf die Gigue.

- 2. Suite, D-dur: *Sonata Adagia* (sic), *Corande Allegro, Harlequinat, Allegro, Aria, Fuga, Adagio Cantabile Aria, Mourchy.*

In einigen Sätzen ist im oberen System anstatt ein Sopran- ein Violinschlüssel vorgezeichnet. Der als Fuga bezeichnete Satz weist neben einem Anfangs-Fugato kaum wirklich polyphone Passagen auf.

- 3. Suite, e-moll: *Allegro, Aria Siciliana, Aria de la opera.*

Die beiden ersten Sätze dieser Suite stehen in e-moll, der letzte Satz dagegen in E-dur. Die Oberstimme des zweiten Satzes ist im Violinschlüssel notiert.

- 4. Suite, F-dur: *Offertorium Toccata, Fantasia, Capricio* (sic), *Aria, Aria, Aria, Murky, March, La Prince - Maximilian de Hesse March, Menuet, Giga.*

Im Murky-Satz ist zwischen den Systemen der ersten Akkolade angemerkt: *"di Monsieur Graubener"*, wobei sicherlich Johann Christoph Graupner (1683-1760) gemeint ist. Bei dem im Titel genannten *La Prince - Maximilian de Hesse* handelt es sich wahrscheinlich um Prinz Maximilian von Hessen-Kassel,[38] dem jüngsten Sohn des Landgrafen Carls.[39] Prinz Maximilian spielte selbst Gitarre und hatte für kurze Zeit sogar eine eigene Hofkapelle.[40]

- 5. Suite, G-dur: *Allegro, Aria Allegro, Aria, Aria "Ach daß doch die letzte Stunde", Aria "Ich Lebe allezeit Vergnügt", Menuet, Presto, Trio.*

In einigen Sätzen ist, teilweise nur in einzelnen Zeilen, im oberen System ein Violinschlüssel vorgezeichnet.

- Es folgt eine *Sonata di Euch horn* in A-dur.

Möglicherweise handelt es sich um den in älteren Musiklexika genannten Johann Eichhorn.[41] Da diese Sonata im Vergleich zu den Sätzen der Suiten eine musikstilistisch deutlich ausgewogenere Gestaltung zeigt, ist sie sicherlich keine eigene Komposition oder Bearbeitung des Schreibers. Die Annahme, daß die Sonate

[38] Vgl. Wilfried Brennecke und Christiane Engelbrecht, Artikel *"Kassel"*, in: MGG 7, Kassel 1958, S.724-725. - Weniger wahrscheinlich ist, daß Prinz Maximilian zu Wied-Neuwied (1782-1862) gemeint ist, da dieser zu jener Zeit, als das Notenheft vermutlich niedergeschrieben wurde (in den 1780er oder 1790er Jahren) noch ein Kind war. Vgl. den Artikel *"Maximilian Prinz zu Wied-Neuwied"*, in: *Biographisches Wörterbuch* [...], a.a.O., Bd.2, München 1974, Sp.1847-1848 sowie Artikel *"Wied"*, in: *Biographisches Wörterbuch* [...], a.a.O., Bd.3, München 1975, Sp.3143.

[39] Die Regierungszeit des Landgrafen Carls erstreckte sich über die Jahre 1677-1730; vgl. Christiane Engelbrecht, *Die Hofkapelle des Landgrafen Carl von Hessen-Kassel*, in: *Zeitschrift des Vereins für hessische Geschichte und Landeskunde* 68, 1957, S.141-173 sowie Standardlexika.

[40] Vgl. hierzu Christiane Engelbrecht, a.a.O., S.162 und 173.

[41] Vgl. Hermann Mendel, *Musikalisches Conversations-Lexicon. Eine Encyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften*, Bd.3, Berlin 1873, S.330 und Ernst Ludwig Gerber, *Neues Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler (1812-1814)*, hrsg. von Othmar Wessely, Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1812, Graz 1966, Bd.2, S.26. Beide Lexika bezeichnen Eichhorn als Violinist und Komponist; Mendel gibt als ungefähres Geburtsjahr 1756 an.

wirklich eine Komposition Johann Eichhorns ist, schließt eine Datierung des Notenheftes ein, die nicht vor den 1780er Jahren liegen kann; damit entfiele Johann Carl Seibert als möglicher Schreiber, während es sehr nahe liegt Johann Wilhelm Raidt als solchen zu benennen.

- 6. Suite, B-dur: *Fantasia Vivace, Aria, Menuet, Menuet, Siciliano.*

Quelle 3

Das Notenheft hat einen Umschlag mit buntem Früchte-Muster und Klebezettel, dessen Aufschrift - falls er je eine trug - nicht mehr lesbar ist. Es wird durch eine Fadenbindung im senkrechten Falz der Blätter zusammengehalten.[42] Die erste Seite des Heftes ist mit dem Umschlagblatt zusammengeklebt, wobei nicht erkennbar ist, ob dies beabsichtigt war oder aufgrund von Feuchtigkeit etc. als Schaden entstand.[43] Auf der so nicht mehr lesbaren ersten Seite des Heftes steht bereits Notentext, d.h. die erste erkennbare Seite beginnt inhaltlich nicht mit dem Anfang der vorliegenden Noten. Das verwendete Papier ist fest und farblich teils gelblich teils leicht braun, es unterscheidet sich deutlich von jenem der anderen Quellen. Hierauf weist auch das zweiteilige Wasserzeichen hin, das sich nur auf dem Papier der Quelle 3 findet: Auf der linken Bogenseite sieht man eine Blüte oder Palme mit breitem Stengel, der auf einer W-förmigen Figur steht, die in ihrer Mitte einen sechseckigen Stern zeigt; auf der rechten Bogenseite befindet sich ein Kreis mit Krone(?), in dessen Mitte eine tierbildähnliche Figur erkennbar ist. Das Format der Seiten beträgt 36 x 21,5 cm, die Notenseiten sind handschriftlich rastriert (16zeilig). Der vorliegende Notentext wurde offensichtlich mit einer anderen Feder geschrieben als die Quellen 1 und 2, auch ist die Tinte hier schwarz, wobei die Überschriften jedoch deutlich heller, d.h. schwarzgrau, erscheinen. Aufgrund des zudem abweichenden Schriftzuges kann behauptet werden, daß Quelle 3 von einem zweiten Schreiber stammt.

Inhalt des Notenheftes ist eine (Klavier-)Sonate in Es-dur mit den Sätzen *Allegro Assai, Largo, Allegro,* die auch auf der Orgel gut spielbar ist.[44] Auf der ersten Notenseite befindet sich rechts über der obersten Akkolade die Angabe des Komponisten *"Di Häes"*. Die Art der Notierungsweise des Textes entspricht der heutzutage üblichen Form.[45] Aufgrund der Silistik und Harmonik dieser Sonate ist anzunehmen, daß sie im späten 18. Jahrhundert oder zu Beginn des 19. Jahrhunderts

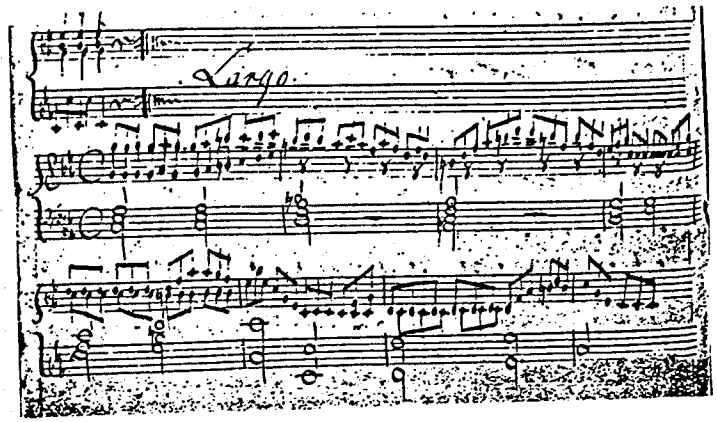
42 D.h. es besteht aus 4 Bogen und dem Umschlag; zur Aufteilung s.u.

43 Neben dem Umschlag umfaßt die Quelle folgende Seiten: fol.1r mit dem Umschlag zusammengeklebt, fol.1v-5v Notentext, fol.6 ist herausgeschnitten (anhand des noch vorhandenen Restes ist zu erkennen, daß es rastriert, vermutlich aber nicht mit Notentext beschrieben war), fol.7r nur rastriert, fol.7v nicht rastriert, aber mit Zahlennotation beschrieben, fol.8 leer.

44 Möglicherweise wurde sie zu diesem Zwecke etwas abgeändert notiert.

45 Vor allem sind hier die in den anderen Quellen charakteristisch abweichende Vorzeichennotierung sowie die Verwendung des Violinschlüssels im oberen System zu nennen.

komponiert wurde. Obwohl in der musikalischen Entwicklung der Sätze häufig recht schlichte Wendungen vorkommen, haben sie jedoch deutlich höheres Niveau als die Suitensätze der Quelle 2. Den Namen Häes konnte ich bisher nicht eruieren; möglicherweise handelt es sich bei dem genannten Komponisten jedoch um August Ferdinand Häser.[46]



Im Anschluß an die Sonate folgt ein in Zahlennotation und mit Bleistift geschriebenes Lied mit der Überschrift *"Frühlingslied"*. Auf dem nicht rastrierten Folio 7v stehen weitere drei in Zahlennotation wiedergegebene Lieder.[47]

Zudem liegt dem Heft ein loser Bogen bei, der von gleicher Hand, wie Quelle 1 und 2 vollständig mit Notentext beschrieben ist. Aufgrund des Seitenformates, 34,5 x 21,5 cm, paßt dieser etwas schief beschnittene Bogen ohne an den Rändern hervorzusehen in das Notenheft hinein. Das Papier weicht durch seinen etwas helleren gelblichen Farbton und eine erheblich dünnere Stärke von jenem des Heftes ab.[48] Ganz schwach ist ein zweiteiliges Wasserzeichen erkennbar: auf der linken Bogenseite bestehend aus einem stark verzierten Ornament, auf der rechten

46 Häser (1779-1844) war Gymnasiallehrer und Kantor. Er schuf zahlreiche Kompositionen, hierunter auch solche für Tasteninstrument bzw. Klavier, und schrieb verschiedene Lehrbücher, beides wurde in größerem Umfang veröffentlicht. Vgl. Hellmuth Christian Wolff, Artikel *"Häser"*, in: MGG 5, Kassel 1956, Sp.1296-1299 sowie Robert Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd.4, Leipzig 1901, S.466-467.

47 *"Die Wacht am Rhein"*, *"Der Landesvater"* und *"Eins ist Noth"*.

48 Obwohl das Papier verhältnismäßig dünn ist, ist es aber dennoch fest; es kann mit jenem der Quelle 4 verglichen werden.

Bogenseite sieht man eine nicht eindeutig lesbare Buchstabenfolge.[49] Die verwendete Tinte ist dunkelbraun, sie wurde auch für die handschriftliche Rastrierung (eine Seite 12zeilig, drei Seiten 14zeilig) benutzt.

Auf dem Bogen sind vier Präludien und eine Intonation notiert,[50] die wahrscheinlich im Rahmen der Liturgie von Gottesdiensten als Einleitungsstücke oder Zwischenspiele Verwendung fanden. Hierauf weisen auch die extreme Kürze[51] der meisten Stücke sowie ihre musikalische Schlichtheit hin. Lediglich ein Präludium ragt über dieses knappe Muster heraus; hierbei handelt es sich um ein Stück mit der Überschrift *"Praeludium Ex E duro Componirt de Walther"*, wobei sicher Johann Gottfried Walther gemeint ist. Die Titel der anderen Nummern lauten: *Praeludium Ex d. moll*, *Praeludium* (F-dur), *Praeludium* (G-dur) und *Intonatio* (G-dur).

Quelle 4

Hierbei handelt es sich um eine unvollständige Handschrift, der Umschlag, Titel und mindestens ein mit Notentext beschriebener Bogen fehlen. Die erste vorhandene Seite zeigt somit nicht den Beginn des ursprünglichen Inhalts. Erhalten sind sechs senkrecht gefalzte Bogen, die von einer lockeren Fadenheftung zusammengehalten werden.[52] Das beige-gelbliche Papier ist im Vergleich zu den anderen Quellen recht dünn, gleichzeitig jedoch stärker als der Bogen, welcher Quelle 3 beiliegt. Auffällig ist der schlechte Zustand des Papiers, das zwar fest ist, aber sehr fleckig und beschädigt. Es weist das gleiche Wasserzeichen auf, d.h. "AM" bzw. "MA", wie die Quellen 1 und 5. Die Schrift ist klar und deutlich, sie stammt sicherlich vom ersten Schreiber,[53] wobei der Schriftzug des Worttextes hier weniger verschnörkelt ist als in den Quellen 1 und 2. Die verwendete Tinte ist dunkelbraun bis schwarz und die einzelnen, handschriftlich rastrierten (18zeilig) Seiten haben das Format 45,5 x 30,5 cm. In den beiden mit Akkolade zusammengebundenen Systemen sind Sopran- und Baß-Schlüssel vorgezeichnet.

Der Band enthielt vermutlich sechs Suiten für Tasteninstrument.[54] Die zusammengehörenden Sätze tragen jeweils den Titel *Suite*, ergänzt um eine fortlaufende Numerierung. Zudem ist am Schluß jeder Suite *"Il Fine"* vermerkt.

---

49 Es könnte sich um die Buchstaben IELI oder TEU handeln.

50 Auch hier finden sich die gleichen Notierungseigenarten wie in den anderen vom ersten Schreiber stammenden Quellen (Mehrfachschreibung der Vorzeichen, Notierung der Oberstimme im Sopranschlüssel, rechtsseitige Kaudierung u.a.).

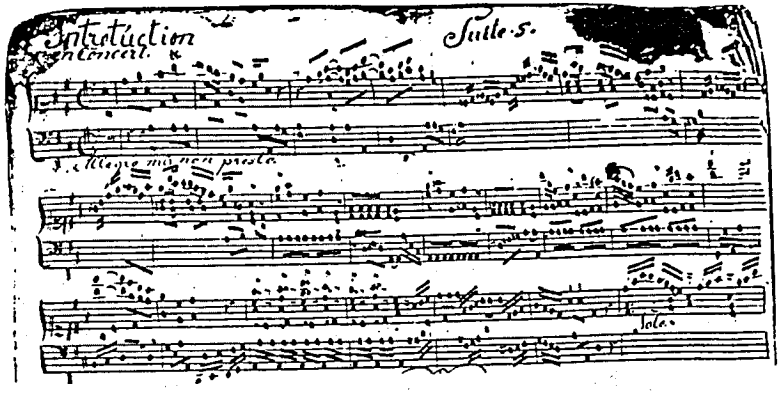
51 Das kürzeste Präludium besteht lediglich aus neun Takten.

52 D.h. 24 Seiten, die sämtlich mit Notentext beschrieben sind.

53 Vgl. Details wie Baßschlüssel, Akkoladenklammern oder Viertelpausen.

54 Im Unterschied zu den Suiten der Quelle 2 findet sich hier kein Hinweis auf eine teilweise Ausführung der Oberstimme durch Violine.

Aufgrund dieser Merkmale ist zu ersehen, daß die vorliegende Handschrift mit einem Satz der zweiten Suite beginnt und die sechste Suite nicht vollständig enthält. Bemerkenswert sind die zahlreichen dynamischen Hinweise, die sich jedoch auf eine Differenzierung zwischen *forte* und *piano* und die gelegentlich anzutreffenden Hinweise *solo* und *tutti* beschränken. Beides weist auf eine Ausführung der Stücke auf Orgel oder Cembalo hin, da hier die geforderten kontrastierenden Wechsel gut realisierbar sind.[55] Nenneswert ist zudem, daß in dieser Handschrift auch spieltechnische Anweisungen wie *"arpeggio"* oder *"tr:"* vorkommen.



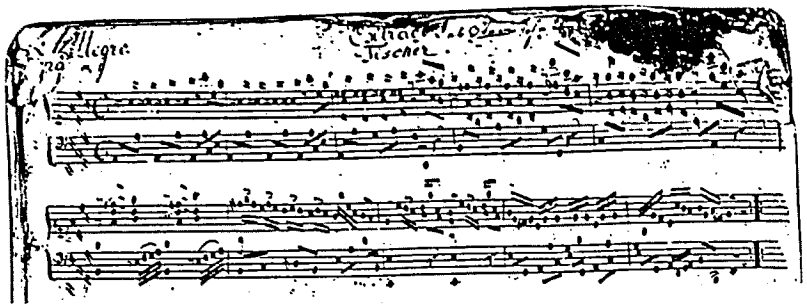
Das erste erhaltene Stück ist ein *Menuetto* mit *Trio*, diesem schließen sich die Sätze *Polonoise* (sic), *Bourlesque*, *Pastorale*, *Finale* an, sämtliche Sätze gehören offensichtlich zur zweiten Suite des ursprünglichen Heftes. Im einzelnen enthält die Quelle desweiteren:

- Suite 3: *Introduction en Concert*, *Andante ma non molto*, *Allegro*, *Vivace*, *Menuet* (*"alternat:"*) mit *Trio*, *Polonoise*, *Bourree*.
- Suite 4: *Introduction en Concert* (Tempoangabe: *Allegro*), *Adagio*, *Menuet 1.* (*"alternat:"*), *Menuet 2. en Trio*, *Bouree*, *Polonoise*, *Presto*.
- Suite 5: *Introtuction* (sic) *en Concert* (Tempoangabe: *Allegro ma non presto*), *Andante Cantabile*, *Menuet 1* (*"alternat:"*), *Menuet 2*, *Polonoise*, *Villanelle*, *Gaillarde*.
- Suite 6: *Introduction en Concert* (Tempoangabe: *Allegro non tanto*), *Andante ma non poco*, *Scherzo* (Tempoangabe: *Allegro assai*), vermutlich Menuett I (Satzüberschrift nicht mehr lesbar), *Menuet*, *Presto assai*, *Allegro*, *Cantabile*.

Die beiden letztgenannten Stücke befinden sich auf der letzten vorhandenen Seite und sind mit dem Hinweis *"Extract des 3ten Theils Tischer"* überschrieben.

---

55 Dynamische Kontraste sowie Wechsel von tutti und solo sind auf beiden Instrumenten sowohl durch Register- als auch durch Manualwechsel leicht zu gestalten.



Hierbei handelt es sich wahrscheinlich um Johann Nikolaus Tischer, der u.a. zahlreiche Sammlungen eigener Kompositionen für Tasteninstrument veröffentlichte.[56] Neben Tischer ist in dem vorliegenden unvollständigen Heft kein weiterer Komponist genannt. Da die Stücke aber im Vergleich zum ersten Suiten-Heft (Quelle 2) einen deutlich geschickteren Umgang in der musikalischen Gestaltung zeigen, liegt die Annahme nahe, daß es sich um Stücke handelt, die aus einer veröffentlichten Notensammlung abgeschrieben wurden.[57] Die Stilistik der Stücke weist auf eine Entstehungszeit um die Mitte des 18. Jahrhunderts hin. Neben der leichten Spielbarkeit erscheint vor allem die eingängige von kurzen Figuren geprägte Melodik als charakteristisches Merkmal. Daneben wird durch die relativ wenig variierende Auswahl und Folge der Sätze sowie die nahezu gleichbleibende Anzahl selbiger eine äußere Einheitlichkeit der Sammlung betont.

Quelle 5

Die nun noch zu betrachtende Handschrift des Konvolutes ist von etwas anderesartigem Interesse als die anderen Quellen. Es handelt sich um die Abschrift der Violinsonaten op.1 von Johann Adam Birckenstock.[58] Aufgrund von

56 Vgl. Lilian Pibernik Pruett, Artikel *"Tischer"*, in: MGG 13, Kassel 1966, Sp.430-431 sowie Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler (1790-1792)*, hrsg. von Othmar Wessely, Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1790, Graz 1977, S.655-658 sowie Hermann Mendel / August Reißmann, *Musikalisches Conversations-Lexicon. Eine Encyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften*, Bd.10, Berlin 1878, S.199. Tischers (1707-1774) Kompositionen erfreuten sich zu seinen Lebzeiten großer Beliebtheit.

57 Hierbei ist es durchaus möglich, daß nicht nur die mit einem entsprechenden Hinweis versehenen Stücke von Tischer stammen.

58 Es bleibt mir noch, zu prüfen, inwieweit es sich bei dieser Handschrift um das vollständige op.1 von Birckenstock handelt (vgl. hierzu auch die folgende Fußnote). Das Ergebnis werde ich in einem der nächsten Mitteilungshefte nachreichen. Zu Johann Adam Birckenstock (1687-1733) vgl.

Notenausgaben einzelner Sonaten aus Birckenstocks op.1 sind drei Sonaten identifizierbar. Hierbei handelt es sich um die Nummern II, IV und IX,[59] die in der vorliegenden Handschrift nicht nur mit der gleichen Numerierung versehen sind, sondern auch an der entsprechenden Stelle in der Abfolge der Sonaten stehen. Eine Nachfrage bei der Zentralredaktion des RISM in Frankfurt[60] brachte die Mitteilung, daß dort bisher lediglich ein Nachweis von zwei Abschriften der vierten Sonate aus Birckenstocks op.1 vorliegt.[61] Somit wäre die vorliegende Abschrift die einzige, von der wir heutzutage Kenntnis haben und dies, obwohl der Druck des op.1 in einigen Bibliotheken nachgewiesen ist.[62]

Das vorliegende Heft hat einen eigenen Leder-Einband,[63] der sehr zerfressen und brüchig ist. Zudem weist die Handschrift folgenden Titel auf:

u.a. die entsprechenden Artikel in MGG 1, Kassel 1951, Sp.1859-1860 sowie in New GroveD 2, London - New York 1980, S.731-732.

59 - Sonata II der Abschrift entspricht Sonata B-dur op.1, Nr.2; Satzfolge: Andante 3/4, Allegro 3/4 gegenüber Druck abweichene Taktzahl (2 weniger), Air Cantabile 3/4 ein Takt weniger als im Druck, Giga 6/8. (Verwendete Ausgabe: Sonate Nr.2 aus op.1 (= Nagels Musik-Archiv 25), hrsg. von Waldemar Woehl, Kassel 1958.)

- Sonata IV der Abschrift entspricht Sonata E-dur op.1, Nr.4; Satzfolge: Adagio 3/4, Largo 3/4, das Rondo fehlt ganz - stattdessen eine leere Notenseite (= S.23), Allegro 3/8. (Verwendete Ausgabe: Sonate E-dur op.1 Nr.4, hrsg. von Frederick F. Polnauer, Mainz usw., B. Schott's Söhne 1967.)

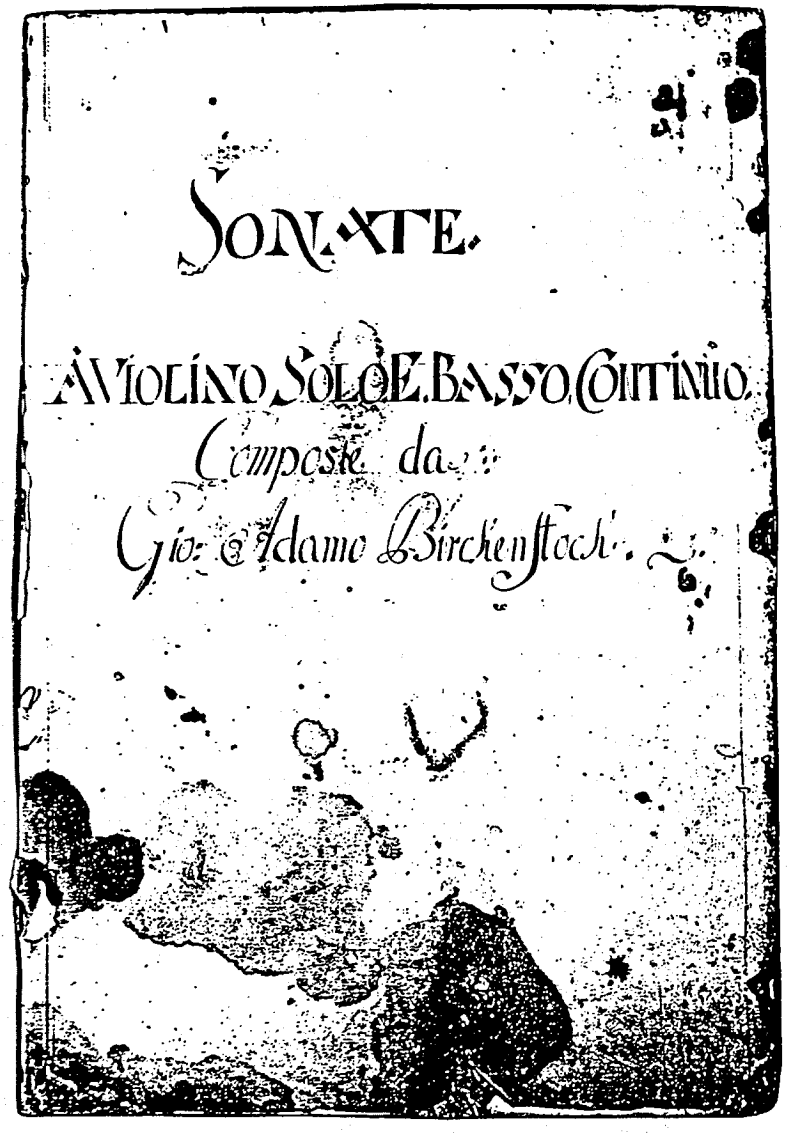
- Sonata XI der Abschrift entspricht der Sonata e-moll (vermutlich op.1, Nr.11); Satzfolge: Adagio 2/4 bzw. C- (im Druck 4/4 bzw. C), Corante Allegro (im Druck Corrente) 3/4, Largo (in Hs. nicht benannt) 3/8, in Hs. 32 im Druck 33 Takte, Giga Allegro 6/8, in Hs. 81 im Druck 82 Takte. (Verwendete Ausgabe: Sonate e-moll, hrsg. von Hugo Ruf, Mainz usw., B. Schott's Söhne 1966.)

60 An dieser Stelle bedanke ich mich bei Christiane Albrecht von der RISM Zentralredaktion in Frankfurt für ihre freundliche Auskunft.

61 Es handelt sich um Abschriften, die etwa aus der Mittes des 18. Jahrhunderts stammen; beide befinden sich in schwedischen Bibliotheken und zwar in der Königlichen Bibliothek Stockholm (S Sk) und im Länsmuseet von Härnosand (S HÄ).

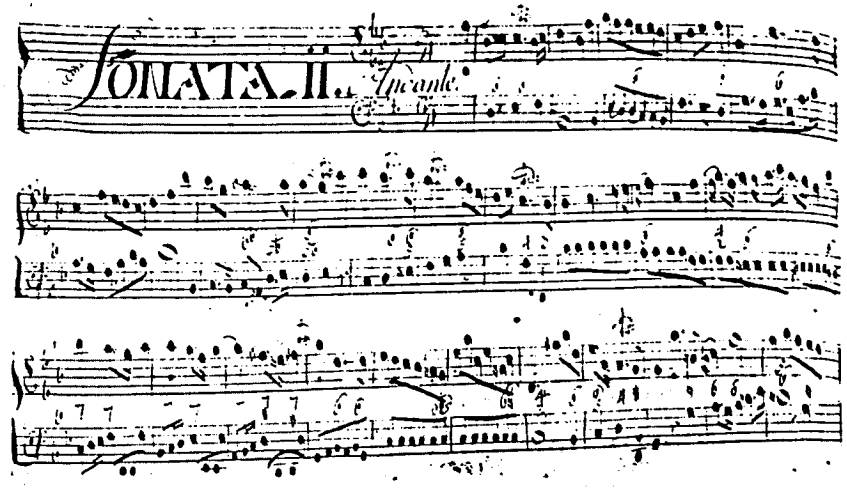
62 Vgl. *Einzeldrucke vor 1800* (= RISM A/I), Bd.1, Redaktion Karlheinz Schlager, Kassel usw. 1971, S.317 sowie *Einzeldrucke vor 1800. Addenda et Corrigenda* (= RISM A/1), Bd.11, Redaktion Ilse und Jürgen Kindermann, Kassel usw. 1986, S.152. Der Vermerk *"O E C Ret CR I M A. (?) / Libro Secundo"* neben der Überschrift *"SONATA VII"* der siebten Sonata weist darauf hin, daß zur Abschrift vermutlich die bei Roger & Michel le Cene 1722 in Amsterdam erschienene Erstausgabe benutzt wurde, da diese jeweils sechs Sonaten in einem Band (als *libro primo* und *libro secondo*) veröffentlicht.

63 Auf die Deckselinnenseiten ist zudem Papier geklebt.



Der vergleichsweise sorgfältig und mit fast schwarzer Tinte geschriebene Notentext stammt von gleicher Hand wie die Quellen 1, 2 und 4.[64] Bevor die Rastrierung (14 oder 16zeilig) der Seiten vorgenommen wurde, hat der Schreiber die Rastralbreite durch eine Bleistiftlinie vorgezeichnet. Das feste, beige-gelbliche Papier, das jenem der Quelle 4 gleicht, befindet sich jedoch in einem etwas schlechteren Zustand als dieses, so haben viele Seiten des Heftes große braune Flecken und sind von Wurmfraß befallen. Das Papier weist das gleiche Wasserzeichen auf, wie das Papier der Quellen 1 und 4, d.h. "AM" bzw. "MA", das Seitenformat beträgt 44 x 30 cm.

Das Heft enthält 12 Violinsonaten mit Basso continuo und umfaßt 59 paginierte Seiten.[65] Der Notentext ist auf zwei mit Akkolade zusammengebundenen Systemen notiert, wobei dem oberen ein Violinschlüssel und dem unteren ein Baßschlüssel vorgezeichnet ist. Oberhalb der Baßlinie ist zusätzlich eine Generalbaßbezifferung gegeben. In wenigen Nummern finden sich spieltechnische Hinweise zu Dynamik und Tempo,[66] die entweder oberhalb der Violinstimme oder zwischen den beiden Notensystemen stehen. Die folgende Abbildung zeigt den Beginn von Sonate II.



[64] Anzumerken ist, daß die charakteristische Schreibweise des Baßschlüssels dieser Handschrift völlig mit Quelle 2 und dem Beiblatt von Quelle 3 übereinstimmt. Auch sind die Vorzeichen wieder in verschiedenen Oktavlagen notiert.

[65] S.(I) Titel, S.(II) leer, S.1-22 Notentext, S.23 nur rastriert, S.24-59 Notentext, S.(60) leer; zudem Umschlag bzw. Einband.

[66] So etwa im *Air Cantabile* der Sonata II, dort finden sich Hinweise wie *"adagio e piano"* *"pianissimo"* *"allegro"* und *"forte"*.

Betrachtet man die verschiedenen Quellen des Konvolutes im Vergleich, wird deutlich, daß nur ein Teil des überlieferten Materials dem engeren liturgischen Rahmen gottesdienstlicher Musik verpflichtet ist. Sicherlich fanden aber sowohl die Sätze der Suiten-Sammlungen als auch die überlieferten Sonaten als freiere Stücke für kirchenmusikalische Zwecke Verwendung.[67] In diesem Zusammenhang ist darauf aufmerksam zu machen, daß es neben dem Organisten offensichtlich auch jemanden gab, der Violine spielte.

Da vier der Quellen sowie der einzelne Notenbogen der Quelle 3 von vermutlich einer Hand geschrieben sind, und nur die Klaviersonate der Quelle 3 als eine Komposition jüngeren Datums erscheint, ist festzuhalten, daß der Großteil des Materials aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts stammt.[68] Inhaltlich sind, neben den Chorälen und den kurzen von gottesdienstlichen Abläufen geprägten Musikstücken, die Mehrzahl der Kompositionen offensichtlich Abschriften[69] nach zeitgenössischen Drucken, wobei sich zeigt, daß der Zeitgeschmack deutlich von dem abweicht, was heutzutage gemeinhin als Repertoire jener Epoche geläufig ist.

67 Wobei es möglich ist, daß man auch kleinere Konzerte gab.

68 Leider konnten die Wasserzeichen der verschiedenen Papiersorten nicht identifiziert werden, so daß genauere Datierungen von dieser Seite her nicht möglich sind. Auch das häufiger anzutreffende Wasserzeichen der Buchstabenfolge "AM" bzw. "MA" konnte in der hier vorliegenden Gestalt nicht aufgefunden werden. Durchgesehen wurden: *I. Watermarks mainly of the 17th and 18th centuries* (= Monumenta chartae papyraceae historiam illustrantia), hrsg. von Edward Heawood, Hilversum 1950; *Die Wasserzeichenkartei Piccard im Hauptarchiv Stuttgart, Findbuch I-XIV*, bearbeitet von Gerhard Piccard, Stuttgart 1961-1983; *Katalog der Wasserzeichen in Bachs Originalhandschriften*, in: Johann Sebastian Bach, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie IX, Bd.1, hrsg. von Wisso Weiss und Yoshitake Kobayashi, Kassel usw. 1985 (Textband) und 1986 (Abbildungen); *Wasserzeichen-Katalog*, in: Wolfgang Amadeus Mozart, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Werkgruppe 33, Abteilung 2, Textband und Abbildungen, hrsg. von Alan Tyson, Kassel usw. 1992.

69 Teilweise mag es sich auch um Bearbeitungen handeln.

Oswald Bill

FRITZ BREIDERT (FREDERICK MATTHIAS BREYDERT)

Die Hessische Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt erhielt 1993 den musikalischen Nachlaß von Fritz Breidert, einem kaum bekannten Schüler Paul Hindemiths. In keinem Musiklexikon taucht der Name des überwiegend in Amerika tätig gewesenen Komponisten auf, nur wenige seiner Weke wurden gedruckt, der größte Teil seines Schaffens blieb Manuskript. Als er am 1.6.1983 in Paris starb, hinterließ er ein musikalisches Oeuvre an 140 Nummern. Eine genaue Sichtung, Beschreibung und eine Würdigung seines Lebenswerkes steht noch aus.

Geboren war Fritz Breidert am 12. November 1909 in Ban Saint-Martin, einem Vorort von Metz (Alsace-Lorraine). Sein Vater, Georg Breidert, deutscher Offizier, siedelte mit seiner Familie 1911 zunächst nach Ulm, sodann 1919 nach Darmstadt über, wo Fritz Breidert am Realgymnasium seine Schulzeit verbrachte. Er erhielt Klavierunterricht bei Willy Hutter und stand in engem Kontakt zu Arnold Mendelssohn, in dessen unmittelbarer Nachbarschaft die Familie wohnte. Vor allem Mendelssohn förderte das musikalische Denken und die musikalische Entwicklung des ihm freundschaftlich verbundenen Schülers nachhaltig. Nach dem Abitur (1928) begann Breidert ein Musikstudium am Konservatorium in Leipzig (Orgel bei Karl Straube) und an der dortigen Universität. 1934 promovierte er bei Helmut Schultz mit einer Arnold Mendelssohn gewidmenten Dissertation über "*Stimmigkeit und Gliederung in der Polyphonie des Mittelalters*" (Druck Würzburg-Aumühle 1937). In den Jahren 1936-37 setzte er seine Studien als Kompositionsschüler bei Paul Hindemith in Berlin fort. Auf diese Studienzeit, in der er auf die Verbindung zwischen neuer Musik und Tradition aufmerksam wurde, gründen sich die freundschaftlichen Kontakte, die zwischen Breidert und Hindemith fortan bestanden, und diese Schülerschaft vor allem dürfte das besondere Interesse an den musikalischen Werken Breiderts begründen. Während seiner Berliner Zeit bearbeitete er für die Neue Bachgesellschaft die dritte Auflage des Verzeichnisses der Sammlung alter Musikinstrumente im Bachhause zu Eisenach (abgeschlossen 1937, gedruckt 1939).

Diese Veröffentlichung unterlag bereits der nationalsozialistischen Zensur. Im entschiedenen geistigen Gegensatz zur herrschenden Ideologie sah er sich gezwungen, 1937 nach Norwegen auszuweichen. Dort wurde er 1939 unter dem Vorwand des Spionageverdachts ausgewiesen und gelangte über Holland nach Belgien, wo er kurzzeitig in der privaten Bibliothek des Antwerpener Musikgelehrten

Jean Auguste Stellfeld arbeitete und mit einigen Kompositionen in Rundfunksendungen hervortrat. Seinem Antrag auf Ausreise in die USA folgte zunächst eine Inhaftierung, doch kam er frei, und es gelang ihm 1941 von Frankreich aus die Übersiedlung in die Vereinigten Staaten zu erreichen.

Seine Hinwendung zum Katholizismus und der Besuch der Pius X School for Liturgical Music in New York gaben seinem Schaffen eine neue Richtung. Seitdem widmete er sich der Komposition kirchlicher Gebrauchsmusik ebenso wie den freien Formen der Instrumentalmusik, denen nach wie vor sein vorrangiges Interesse galt. Als Lehrer an der High School of Music and Art in New York fand er über viele Jahre Gelegenheit, seine kompositorische Arbeit fortzusetzen.

Erwähnenswert erscheinen unter seinen instrumentalen Werken das 1946 entstandene Konzert für Trompete und Orchester op. 50 sowie das 1954 geschriebene und Pablo Casals vorgelegte Konzert für Violoncello und Orchester op. 72. Casals hat das Werk zwar nicht aufgeführt, jedoch in einem Schreiben hervorgehoben, daß es dem Komponisten gelungen sei, das Violoncello zum Singen zu bringen. Daneben stehen die zahlreichen von großem Ideenreichtum geprägten Kompositionen und Bearbeitungen für den Bedarf im Konzertbetrieb einer Musikschule.

Von Breiderts Vokalwerken erschien seit 1964 eine schmale Auswahl in amerikanischen Verlagen, zu europäischen Editionen kam es nicht. Für die kirchemusikalische Praxis bieten die Messensätze, Motetten und Liedbearbeitungen sicher eine Fundgrube. Ungedruckt blieben auch verschiedene Orgelwerke (drei Orgelkonzerte, Fantasie für Orgel).

Insgesamt zeichnet sich das nun erstmals zugängliche und überschaubare Gesamtwerk durch eine von der Praxis geprägte Reichhaltigkeit aus, die ein Stück europäischer Musikkultur auf amerikanischem Boden repräsentiert. Den in den Kriegsjahren und unmittelbar danach entstandenen Werken kommt eine Aufmerksamkeit deswegen zu, weil sie eine Tradition fortsetzten, die in Deutschland mit dem Krieg abgebrochen war.

Als weitere Publikation tritt neben die Dissertation und das Verzeichnis der Sammlung alter Musikinstrumente im Bachhause zu Eisenach die Mozart-Studie *Le Génie créateur de W.A. Mozart. Essai sur l'instauration musicale des personnages dans "Les noces de figaro", "Don Juan", et "La flute enchantée"*, Paris 1956.

1980 kehrte Breidert nach Europa zurück und wohnte bis zu seinem Tode in Paris. Eine berufliche Tätigkeit hat er dort nicht mehr ausgeübt.

BUCHBESPRECHUNG

Jochen Reutter, *Studien zur Kirchenmusik Franz Xaver Richters (1709-1789)*, I: *Textteil*, II: *Systematisch-thematisches Verzeichnis der geistlichen Kompositionen Franz Xaver Richters* (= Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle 1), Frankfurt usw., Peter Lang 1993, 220,- DM

Als eine Grundlage musikwissenschaftlichen Nachdenkens gilt unbestritten noch immer Quellenarbeit. Und wer mit Forschungspraxis wie -lage des Faches vertraut ist, der weiß unschwer um die alte Einsicht, daß mit dem Mehr an positivem Wissen nur umso deutlicher die tatsächlich bestehenden Lücken in Erscheinung treten. Dies gilt ganz allgemein und erst recht mit Blick auf das, was unter dem Sammelnamen "Mannheimer Schule" zunehmend das Interesse auf sich zieht.

Um eine der Lücken zu schließen, hat sich Jochen Reutter aufgemacht, und legt mit zwei Bänden "Studien" seine umfassende Untersuchung zum Kirchenmusikschaffen eines der Mitglieder der einstmals so berühmten Mannheimer Hofkapelle, nämlich Franz Xaver Richters, vor. Nun also besitzen wir das neue Standardwerk, das gleichzeitig wohl mit repräsentativem Anspruch eine Probe von der Reihe ablegen soll, die von keinem Geringeren als von Ludwig Finscher betreut schon mit großer und freudiger Spannung erwartet wird. Habemus opus gravissimum ist man gestimmt auszurufen, beginnt zu blättern und zu studieren, und stellt schon bald fest, die vorliegende Arbeit liest sich wie die grundsolide Einlösung jener mit dem Gründer der universitären Disziplin Musikwissenschaft, Guido Adler, identifizierten Stilforschung. Nicht weniger, aber eben auch nicht mehr.

Reutter sammelt und sichtet zuerst alle verfügbaren schriftlichen Quellen, gruppiert sie, soweit fest- bzw. eruierbar, nach Entstehungszeit und -ort, stellt sie nach Gattungen oder deren Merkmalen zusammen und knüpft daran die Untersuchung, Diskussion wie den Vergleich bestimmter satztechnischer Parameter. Freilich, die biographische Ein- oder Hinleitung darf nicht fehlen und erscheint daher auch vor den materialreichen Bestimmungsversuchen anhand des Gesicherten, weil schriftlich Vorliegenden. Dingfest gemachte, isolierte quellenkundliche und satztechnische Beobachtungen werden bald verknüpft, bald zu neuen Merkmalkomplexen kombiniert, dienen einerseits dazu, so etwas wie das kompositorische Prinzip Richters in seiner werkgeschichtlichen Genese freizulegen, tragen andererseits zur Verdichtung eines Merkmalnetzes bei, in dem die weniger sicher datier- oder dem Komponisten zuschreibbaren Werke schließlich hängenbleiben bzw. sich aufgrund stilkritischer Argumente ausscheiden lassen. Repertoireuntersuchung und Einzelwerkanalyse gehen dabei ineinander über, stützen sich gegenseitig, tun es aber mit jener Selbstverständlichkeit, die die Fragen nach

dem warum, nach wieso und wozu wegen aller stilorientierten Emsigkeit geradzu übersieht.

Der Richter der Kirchenmusik, das läßt schon bald die Durchsicht der sympathisch ausführlich mitgeteilten Satzbeispiele in Noten erkennen, ist sicherlich und trotz gegensätzlicher Apologie nicht der Richter der sinfonischen, Kammer- oder pauschal Instrumentalmusik. Zu dieser Einsicht gelangt auch, wer nicht erst die über tausend (!) Seiten Reutter durcharbeitet. Freilich, beziehungslos stehen umgekehrt der "kirchliche" und der "weltliche" Richter nicht einfach nebeneinander, wie Reutter in seinen nach den jeweiligen Wirkungsorten ("vor Mannheimer Zeit", Mannheim, Straßburg) gegliederten Kapiteln zusammenfaßt und betont. Was jedoch in den "außerkirchlichen" Kompositionen Richters unter seinem ästhetischen Leitstern der Expressivität, der Subjektivität, der Experimentierfreude bei aller Bindung an die Tradition zur Musik wurde, klingt in seinen Kirchenwerken, erst recht in den von Reutter als repräsentativ genommenen Messen, bestenfalls kursorisch, gleichsam "transitorisch" an. Insgesamt bleibt Richter gerade hier, und dies belegen die ausgiebig mitgeteilten Kompositionsabschnitte besser und teils querständig zum Kommentar, einer kompositorisch-handwerklichen Tradition treu, die seine egal ob "*frühen*" (S. 263), "*assimilierenden*" (S. 264), "*zukunftsweisenden*" Mannheimer (S. 393) oder "*synthetischen*" (S. 585), "*integrierenden*" (S. 583) Messen gleichsam nach dem berühmten drei-Stadien-Gesetz als Musterbeispiele einer spätbarocken, übergängigen Kontrapunktik und Fugenkunst erweisen. Das aber läßt sich über das kompositorische Oeuvre auch zig anderer zeitgleicher "Tonsetzer" sagen.

Welchen Erkenntnisgewinn bringen also Reutters Studien ein? Fraglos anerkennenswert hat Reutter differenziert wie überzeugend am Beispiel Richters nachgewiesen, was noch immer der Großteil der existierenden Forschungsliteratur zur sogenannten Übergangszeit immer wieder postuliert, nicht aber minutiös und noch weniger an der Kirchenmusik aufzeigt. Reutter weist mit seiner Publikation im Sinne gestellter Promotionsanforderungen nach, daß er selbständig ein überaus interessantes Thema bearbeiten, aufgegebene Fragen überzeugend lösen, Ergebnisse sprachlich gewandt präsentieren kann. Wer sich speziell mit Richter weiterbeschäftigen will, wird zukünftig an Reutters Arbeit nicht vorbeikommen. Wer jedoch z.B. darüber hinaus wissen möchte, was denn wohl die Gründe waren, wie diese wirkten, daß gerade in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und im Vergleich zur experimentierfreudigen sinfonischen wie Kammermusik der "Kirchenstil" verallgemeinerungsfähig Ort einer - seiner Tendenz nach - überindividuellen Tradition blieb, wird sicherlich auch in Zukunft bei seiner Antwortsuche nicht nur auf stilkritische, letztlich musikimmanent bleibende Arbeiten rückgreifen.

Volker Kalisch

NEUES VON GRAUPNER

Verschiedene Werke von Graupner sind, wie zum Teil erst jetzt bekannt wurde, in den letzten Jahren auf CD erschienen:

Concerto G-Dur für Fagott, Streicher und Basso continuo (zusammen mit Fagottkonzerten von Henry Hargrave, Antonio Vivaldi, Johann Wilhelm Hertel und Johann Christoph Bach) mit Daniel Smith, Fagott und dem English Chamber Orchestra unter Philip Ledger. ASV Academy Sound and Vision Ltd., 1989, CD DCA 681.

Music for Chalumeau. Drei Ouverturen (C-Dur, F-Dur) für drei Chalumeaux sowie ein Trio für Fagott und Chalumeau.
Graupner Ensemble unter Igor Bettens. Vox temporis, 1992, VTP CD 92009.

Konzert D-Dur für Oboe d'amore, Streicher und Basso continuo (zusammmen mit Oboenkonzerten von Matthäus Nikolaus Stulick, einem Mainzer Musiker, und von Christoph Förster sowie einem Sinfoniensatz von Karl Ditters von Dittersdorf). Lajos Lencsés, Oboe/Oboe d'amore, Budapest Strings unter Károly Botvay. Capriccio 1993, 10 484.

Oswald Bill

NOTENEDITIONEN

Christoph Graupner, *17 Suites pour Clavecin*, Umdruck einer Handschrift der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt, Courlay, Edition J.M. Fuzeau, 1993.

Christoph Graupner, *Sonata canonica* für zwei Altblockflöten, Viola da gamba (Violoncello) und Basso continuo (= Camera flauto amadeus Nr. 111), Winterthur, Amadeus 1993. (Als Vorlage diente ein Manuskript der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt.)

Diverse instrumental begleitete Chorsätze aus Kantaten, Ditzingen, Edition Musica Rinata (E. Hofmann) 1993.

Oswald Bill

LITERATUR

Katholische Pfarrgemeinde St. Gereon Nackenheim (Hrsg.), *Ich will den Herrn preisen allezeit. Festschrift zur Weihe der renovierten Schlimbach-Orgel zu St. Gereon in Nackenheim*, Nackenheim 1994, Verlag Incipit, 40 Seiten, DM 8,-.

ANKÜNDIGUNG

Die nächste Mitgliederversammlung findet am 6. Mai 1995 um 11.00 Uhr im Musikverlag Schott, Mainz statt.

Das Verlagshaus Schott und die Arbeitsgemeinschaft für Mittelrheinische Musikgeschichte veranstalten aus Anlaß des Verlagsjubiläums sowie der 100. Geburts- bzw. Todestage der Komponisten Carl Orff, Paul Hindemith und Friedrich Lux ab 14.30 Uhr eine Tagung. Auf dem Programm stehen Vorträge zur Geschichte des Verlagshauses Schott und dem Schaffen der genannten Komponisten. Zudem soll von diesen jeweils ein Streichquartett zur Aufführung gelangen. Im Anschluß an die Tagung bittet der Musikverlag Schott zu einem Empfang.

NOTIZ

Die neue Bankverbindung der Arbeitsgemeinschaft für Mittelrheinische Musikgeschichte lautet:

Sparda-Bank Mainz, BLZ 550 905 00, Kto.-Nr. 968 897

VERSTORBEN

Dr. Hans-Christian Müller

Redaktionsschluß: 27.01.1995