

ZWISCHEN »FRÜHPREDIGT« UND »NACHTS IM GASTHAUS«

Der Notenbestand aus dem evangelischen Pfarramt Ravensburg im Schwäbischen Landesmusikarchiv

VON GEORG GÜNTHER

Musikalien mit evangelischer Kirchenmusik im Schwäbischen Landesmusikarchiv

Im Schwäbischen Landesmusikarchiv werden handschriftliche und gedruckte Musikalien aufbewahrt, die nahezu ausnahmslos in der Zeit zwischen ca. 1750 und 1850 angefertigt worden sind und aus verschiedenen Orten des südlichen Landesteils von Baden-Württemberg stammen. Der Schwerpunkt des Interesses lag bisher auf den Sammlungsteilen aus den ehemaligen, 1803 säkularisierten Klöstern Oberschwabens und – wenn auch in deutlich geringem Umfang – den katholischen Pfarrämtern der Region; einige wissenschaftliche Arbeiten befassen sich v. a. mit dem erstgenannten, immer noch wenig erforschten Themengebiet, und auf der Grundlage von hier archivierten Noten wurden außerdem Konzerte veranstaltet bzw. Tonträger eingespielt. Damit blieb jedoch fast die Hälfte der Dokumente des Schwäbischen Landesmusikarchivs unberücksichtigt, denn neben den eben beschriebenen Beständen befinden sich hier auch noch Musikalien, die aus evangelischen Gemeinden desselben Gebiets nach Tübingen gelangt sind.¹

Zwischen 1990 und 1997 wurde dann zwar der vollständige Archivbestand vom Autor des vorliegenden Beitrags gesichtet und detailliert erfaßt, jedoch enthalten die ersten Kataloge, die als Ergebnis dieser Maßnahme seither veröffentlicht worden sind, zugegebenermaßen zunächst wieder ausschließlich »katholische« Bestände;² allerdings sollen weitere Bände folgen, bis die komplette Sammlung (also auch die hier aufbewahrten Musikalien aus evangelischen Pfarrämtern) publiziert ist.

Bei der Archivgründung (1936) durch den damaligen Direktor des Musikinstituts der Universität Tübingen (heute: Musikwissenschaftliches Institut), Ernst Fritz Schmid, hatte dieser bei beiden Kirchen um Unterstützung für seine Bemühungen geworben, die im Lande (zu dieser Zeit Württemberg und Hohenzollern) *an tausenden Stellen noch verstreuten Schätze historischer Musikalien und Musikinstrumente aufzuspüren*, um diese dann hier zu

1 Nur in zwei Untersuchungen werden evangelische Archivbestände berücksichtigt, stellen allerdings dabei auch nur einen Teilaspekt der gesamten Thematik dar: LADENBURGER, Michael, *Justin Heinrich Knecht (1752–1817), Leben und Werk. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner Kompositionen*, Diss., Wien 1984; – MOCEK, Claudia, *»Deutsche Psalmen für das Volk«. Zu den Entstehungsbedingungen der ersten Gesangbücher im Herzogtum Württemberg*, Magisterarbeit, Tübingen 1997; Forschungsgegenstand der letztgenannten Arbeit ist außerdem ein Druck gewesen, der nicht notwendigerweise aus diesem Archiv hätte stammen müssen.

2 Diese Auswahl erfolgte jedoch nicht aufgrund einer konfessionellen Fixierung des Bearbeiters bzw. der Herausgeber; sie stellt vielmehr ein Entgegenkommen an die bisherige wissenschaftliche Aufmerksamkeit und der daraus resultierenden Bedürfnisse dar. – Bei den beiden publizierten Katalogen handelt es sich um: GÜNTHER, Georg, *Musikalien des 18. und 19. Jahrhunderts aus Kloster und Pfarrkirche Ochsenhausen*, Stuttgart 1995 und ders., *Musikalien des 18. Jahrhunderts aus den Klöstern Rot an der Rot und Isny*, Stuttgart 1997 (= *Quellen und Studien zur Musik in Baden-Württemberg*, Bd. 1 bzw. Bd. 2).

sammeln, pfleglich zu verwahren, zu inventarisieren und der Allgemeinheit auf alle geeignete Art zugänglich zu machen, und dies nicht nur dem Wissenschaftler, sondern auch dem praktischen Musiker.³ Die Mithlife wurde ihm jeweils zugesagt, und fast zeitgleich erschien im »Amtsblatt der evangelischen Landeskirche in Württemberg« und im »Kirchlichen Amtsblatt für die Diözese Rottenburg« ein entsprechender, weitgehend textidentischer Aufruf an die betreffenden Pfarreien; *gemeinsam mit dem jeweils zuständigen Pfarrer und Kirchenmusiker* sollten die örtlichen Notenbestände und Instrumente daraufhin gerüft werden, *ob sich wohl etwas darunter befindet, was für den heutigen praktischen kirchenmusikalischen Gebrauch nicht mehr in Betracht kommt*, gleichzeitig aber noch musikhistorisch wertvoll sei. *Die Pfarrämter werden ersucht* – so die jeweils eindeutige Formulierung in beiden genannten Publikationsorganen –, *die Tätigkeit des Musikinstituts auf diesem Gebiet nach Möglichkeit zu fördern.*⁴

So gelangten innerhalb kurzer Zeit⁵ eine verhältnismäßig große Anzahl von Musikalien beider Konfessionen in das Schwäbische Landesmusikarchiv, die hier unter insgesamt mehr als 3 100 Signaturen aufbewahrt werden; man legte die Noten nach ihrer Herkunft ab und vergab jeweils ortsbezogene Signaturen. Im einzelnen stammen die »protestantischen« Archivalien aus folgenden Orten (mit Angabe der Signaturen):

Biberach/Riß ⁶	E 001 – E 155
Brackenheim	E-E 01 – E-E 28
Geislingen an der Steige ⁷	J 01 – J 79 und Ji 01 – Ji 25
Herrenberg	H 01 – H 85 und Hh 001 – Hh 105
Laupheim	D-D 1
Nürtingen	A-A 01 – A-A 25
Ravensburg	U 01 – U 20
Schöckingen	H-H 1 – H-H 3
Tübingen	R 01 – R 10
Weilheim unter Teck	S 01 – S 72

Wie aus dieser Übersicht ersichtlich, handelt es sich bei den Musikalien aus dem evangelischen Pfarramt Ravensburg um eine verhältnismäßig kleine Teilsammlung des Archivs. Dennoch können anhand der dort dokumentierten Werke und im Vergleich mit den anderen, vorwiegend umfangreicheren Beständen einige grundsätzliche Aussagen über das musikalische Repertoire einer evangelischen Gemeinde in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts gemacht werden. Die unterschiedlichen Traditionen in der Musikpflege der beiden Konfessionen lassen sich außerdem an strukturellen, inhaltlichen und äußeren Erscheinungsmerkmalen der Noten nachvollziehen.

3 SCHMID, Ernst Fritz, *Das Schwäbische Landesmusikarchiv in Tübingen* (Vortrag, gehalten am 11. Februar 1937 in Nürtingen), Typoskript, S. 5.

4 *Amtsblatt der evangelischen Landeskirche in Württemberg*, Bd. 27, Nr. 24 (18. Mai 1936), S. 192 bzw. *Kirchliches Amts-Blatt für die Diözese Rottenburg*, Bd. 15, Nr. 14 (30. Mai 1936), S. 249.

5 Schmid verließ die Universität Tübingen bereits zu Anfang 1937, und das Schwäbische Landesmusikarchiv verfiel nun in einen Dornröschenschlaf, aus dem es erst mit den erwähnten Katalogisierungsmaßnahmen nach über 50 Jahren wieder geweckt worden ist. Die Initiative hierzu ging vom derzeitigen Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität Tübingen, Prof. Dr. Manfred Hermann Schmid, aus (zugleich Sohn des Archivgründers); die dafür eingerichtete Stelle wurde von der »Stiftung Kulturgut Baden-Württemberg« getragen.

6 Neben diesen Musikalien liegen im Archiv noch drei katholische Liturgica von dort vor (F 1 bis F 3).

7 Bei den durch Doppelbuchstaben gekennzeichneten Beständen von Geislingen und Herrenberg handelt es sich um Musikalien, die bei der Erstkatalogisierung (1936/37) nicht mehr berücksichtigt werden konnten, da sie offenbar erst später ins Archiv gelangt sind.

In den Musikalienbeständen kleinerer evangelischer Gemeinden des hier vorgestellten Zeitraums trifft man kaum auf die Komponisten, die heute das dortige kirchenmusikalische Repertoire bestimmen. Während man einige vielleicht dem Namen nach entfernt kennt, mit diesem Bereich für gewöhnlich aber kaum in Verbindung bringt, sind die meisten inzwischen sogar völlig aus der musikgeschichtlichen Erinnerung verschwunden und für das heutige Musikleben vollkommen bedeutungslos: kein aktuelles Lexikon nennt noch ihre Namen, ihre einstmals vielleicht beliebten Werke werden nicht mehr gespielt.⁸

Kennzeichen evangelischer und katholischer Musikalienbestände

Daß die unterschiedlichen liturgischen Voraussetzungen der beiden christlichen Kirchen auch zu einem jeweils eigenen Repertoire an musikalischen Gattungen geführt haben, ist selbstverständlich und bedarf eigentlich keines ausdrücklichen Hinweises; daß sich für den hier betrachteten Zeitraum jedoch bereits bei der Erscheinungsform jeweils konfessions-spezifische Eigenheiten feststellen lassen, wird man allerdings zunächst weniger vermuten. Schließlich nimmt man mit einigem Recht an, daß ein Musiker in einer »katholischen« Ausführung dieselbe Phrase natürlich auf die gleiche Art und Weise in einer »evangelischen« spielen mußte und nur das klangliche Ergebnis hier wie dort zählte.

Musiksammlungen beider Konfessionen gemeinsam ist zunächst ganz lapidar deren Zusammensetzung aus gedruckten und geschriebenen Musikalien, wobei letztere Gruppe für gewöhnlich deutlich überwiegt; es war einfach billiger, Abschriften durch Kopisten, die ohnehin für den Musikdienst bezahlt wurden (also beispielsweise den Kantor), bzw. durch ehrenamtliche Kräfte der Gemeinde herstellen zu lassen. Des weiteren sind in allen Beständen die vorhandenen Werke häufig nicht in ihrer Originalgestalt, sondern in bearbeiteter Form überliefert; je nach den örtlichen Gegebenheiten und Erfordernissen wurden Stücke gekürzt, die Instrumentierung erweitert oder – noch häufiger – verkleinert, und es ist sehr bezeichnend und für Musikalienbestände der Zeit gar nicht ungewöhnlich, daß im Ravensburger Repertoire mindestens acht von insgesamt zwanzig Konvoluten in irgendeiner Art und Weise bearbeitete Werke enthalten.⁹ Eine andere regelmäßige Beobachtung bei den ländlichen Pfarrämtern ergab, daß man für die Niederschrift der Musikalien grundsätzlich gewöhnliches Papier verwendet hat. Da dieses für die viel Tinte erfordernden Notenkörper eigentlich zu schwach ist, stößt man in diesen Sammlungen des Schwäbischen Landesmusikarchivs auf Tintenfraß, dessen zerstörerisches Werk z. T. weit fortgeschritten ist. Im Unterschied hierzu ließ man sich in den Klöstern den Musikalienbestand etwas kosten und bezog spezielles Papier von besonders fester Qualität, und in diesen Noten findet man nahezu keine oder zumindest sehr geringe Alterungsschäden. An dieser zuerst belanglos erscheinenden Äußerlichkeit läßt sich die Verteilung von Armut (Landgemeinden) und Reichtum (Konvente) ablesen. Doch damit enden bereits die Gemeinsamkeiten.

In den katholischen Notenbeständen des genannten Zeitraums fällt auf, daß die erhaltenen Werke nur als Stimmensätze vorhanden sind – Partituren fehlen hier grundsätzlich; diese dienten nur als Kompositionsgrundlage, die man nach Anfertigung des Stimmenmate-

⁸ Im Ravensburger Bestand ist bezeichnenderweise mit dem Stück von W. A. Mozart nur ein einziger heute noch bekannter Komponist vertreten, und bei dessen Hymne (U 05) handelt es sich zudem noch um eine Bearbeitung; auch auf dem Tonträgermarkt, wo doch zahlreiche Nischen für Raritäten existieren, kann man aus dem hier vorgestellten Repertoire lediglich dieses eine Werk finden.

⁹ Aufgrund der mangelhaften Quellenlage kann die Originalfassung einiger Kompositionen nicht festgestellt werden. Bei den Kantaten von J. R. Zumsteeg, die immerhin allein schon sieben Signaturen umfassen und mit einer Ausnahme bei der genannten Anzahl nicht berücksichtigt worden sind, ist es eine Bewertungsfrage, inwieweit man hier noch bearbeitende Zusätze konstatieren möchte.

rials als überflüssig geworden wegwerfen konnte. Für die Leitung der Aufführung genügte dem Regens chori dann die Generalbaßstimme, die ihn durch die entsprechende Bezifferung und vereinzelt weitere Hinweise ausreichend über das betreffende Stück informierte.¹⁰ Ganz anders verhält es sich bei den Musikalien evangelischer Gemeinden, wo die Partitur selbstverständlicher Bestandteil eines Notenkonvoluts ist; sie kann sowohl in handschriftlicher als auch in gedruckter Form vorliegen, wobei häufig sogar beide Arten von Materialien zu einem Werk gefunden werden können: dann handelt es sich für gewöhnlich um eine gedruckte Partitur, aus der man das Stimmenmaterial für die Aufführung abschrieb. Wie am Beispiel der Kantaten von J. R. Zumsteege weiter unten dargestellt wird, rechneten die Verlage bei evangelischer Kirchenmusik offenbar ohnehin mit der Herstellung des Aufführungsmaterials vor Ort; sie publizierten deshalb nur eine Partitur und verzichteten auf zusätzliche Stimmenausgaben. Konsequenterweise mußte man bei Werken, die für beide Konfessionen bestimmt waren, Partitur und Stimmen herstellen, und im Ravensburger Bestand lassen sich auch hierfür zwei Beispiele finden (s. die Psalmvertonungen von M. Stadler und die Motette op. 38 von A. Hesse).¹¹

Die wichtigste musikalische Gattung der evangelischen Kirchenmusik ist die Kantate, und im Unterschied zur Messe, die eine vergleichbare zentrale Stellung in der katholischen Liturgie einnimmt und deren Ordinarium im ganzen Kirchenjahr gleichbleibt, erfordert jeder Sonn- und Feiertag in der protestantischen Kirche seine eigene Textvertonung und somit eine spezielle Kantate. Aus diesem Grund bemühten sich die Kantoren letzterer Konfession, zu deren Aufgabenbereich ja auch das Komponieren von Stücken für den alltäglichen Gottesdienst gehörte, zu Beginn ihrer Amtszeit einen oder – noch besser – mehrere Kantatenjahrgänge (mit immerhin jeweils über fünfzig mehrteiligen Werken) anzufertigen; nachdem dies erledigt war, konnten sie diesem Fundus immer wieder das geeignete Stück entnehmen und sich nach einer längeren arbeitsintensiven Phase anderen Aufgaben widmen.

Auch bei der sprachlichen Gottesdienstgestaltung gingen die beiden Kirchen getrennte Wege, was sich natürlich in den Textvertonungen gleichfalls niederschlug. Während der evangelische Ritus in der Landessprache (in unserem Falle also in Deutsch) abgehalten wurde, behielt man auf der katholischen Seite lange Zeit ausschließlich das traditionelle Latein bei, und erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts begann hier die deutsche Sprache ebenfalls eine – zunächst freilich noch recht untergeordnete – Rolle zu spielen.¹² Im 19. Jahrhundert wurde dann mindestens im musikalischen Bereich der landessprachliche Anteil auch hier

10 Bis in die 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts war besonders die katholische Kirchenmusik noch stark von barocken Traditionen geprägt; dazu gehörte die Einbeziehung des Generalbasses. Vereinzelt hielt sich diese Kompositionstechnik sogar bis über die Jahrhundertmitte, wie sich mit kleineren Werken Anton Bruckners (vgl. BRUCKNER, Anton, *Kleine Kirchenmusikwerke 1835–1892*, vorgelegt von Hans Bauernfeind und Leopold Nowak, Wien 1984; = Gesamtausgabe, Bd. 21) oder auch mit der um 1850 erschienenen Messe c-moll op. 110 von Peter von Lindpaintner belegen läßt.

11 In beiden Fällen liegen Partitur und Stimmen gedruckt vor; auch die Veröffentlichung der Psalmen von A. Romberg, von denen im Ravensburger Bestand allerdings nur handschriftliche Musikalien zu einem Stück vorhanden sind, waren z. B. vom Verlag in beiden Formen angefertigt worden (s. die späteren Kommentare). – Es gibt zwar Ausnahmen von dieser Regel (z. B. Partiturveröffentlichungen von Messen Joseph Haydns); sie widersprechen jedoch nicht grundsätzlich der hier vorgetragenen Beobachtung von »katholischen« Stimmenausgaben und »evangelischen« Partiturdrukken, zumal sie teilweise durch übergeordnete Gründe bedingt sind (diese sollen hier nicht näher diskutiert werden, hängen aber u. a. mit der höheren Komplexität der betreffenden Werke bzw. dem neuentstehenden Anspruch der »Gesamtausgabe« zusammen).

12 Frühe Beispiele hierfür sind die deutschsprachigen Kirchenkompositionen von Johann Michael Haydn aus den 1790er Jahren, unter denen sich sogenannte »Deutsche Hochämter« befinden; diese sollten als Ersatz für die traditionellen lateinischen Messen dienen, und anscheinend war Bedarf dafür vorhanden, da sie immerhin gedruckt wurden.

immer größer, was man an der in dieser Zeit zunehmenden Produktion von Deutschen Messen und anderen deutschsprachigen Kompositionen ablesen kann. Somit ist für den hier betrachteten Zeitraum festzustellen, daß im katholischen Bereich lateinische und (in kleinerem Umfang) deutsche Kirchenkompositionen üblich waren, während man für den evangelischen Gottesdienst ausschließlich deutschsprachige Vertonungen verwendete; wenn einmal ein ursprünglich lateinisches Werk für letzteren Anlaß ausgewählt wurde (das dann natürlich aus dem Bereich der katholischen Kirchenmusik stammte), so ersetzte man den originalen Text durch eine deutsche Nachdichtung oder unterlegte die Vokalstimmen sogar mit einer völlig neuen Dichtung.¹³ Übrigens gab es ebenso die umgekehrte Richtung bei der Verwendung anderskonfessioneller Musikwerke, wenn auch offenbar in geringerem Umfang: Kompositionen von beispielsweise Johann Georg Frech¹⁴ können ebenfalls in Beständen katholischer Pfarrämter gefunden werden, wobei hier jedoch die lateinische Neutextierung der selbstverständlich deutschsprachigen Vertonungen unterblieb.

Ein weiterer struktureller Unterschied der Musiksammlungen besteht in der Einbeziehung von Instrumentalmusik. Während man in den Notenbeständen der evangelischen Pfarrämter aus diesem Bereich überhaupt nichts finden kann, enthalten die der katholischen Gemeinden z. B. Sinfonien, die sie häufig aus dem Besitz der ehemaligen Klöster übernommen hatten, und an neueren Musikalien fallen Werke für »Harmoniemusik« (d. h. nur mit Bläserbesetzung) auf, bei denen es sich meistens um Bearbeitungen einzelner Nummern aus zeitgenössischen Opern oder um Tanzmusik sowie Märsche handelt; besonders große Bestände letzterer Art befinden sich in den Archivsammlungen aus Gutenzell und Bad Buchau. Traditionell hatte die katholisch geprägte Musikkultur keine grundsätzlichen Berührungspunkte mit dem »weltlichen« Bereich und stand der prunkvollen Ausschmückung der Liturgie und des gesamten kirchlich bestimmten Lebens mit entsprechender Musik sehr aufgeschlossen gegenüber. Die weitaus weniger sinnenfreundlich gestimmte evangelische Kirche, die immer wieder eine kritische Distanz zur Musik bewahrte und diese oft ganz allgemein mit so »bedenklichen« Vergnügungen wie Theater, Tanz und Gasthaus gleichsetzte, hatte damit eher ihre Probleme.

Ähnlich verhält es sich mit der Verwendung von Stücken aus Opern, die mit einem liturgischen Text parodiert worden sind; unzählige Arien erlebten im katholischen Bereich als Hymnen, Gradualien, Offertorien oder Antiphonen eine selbstverständliche »Wiederverwertung«,¹⁵ ganze Opern dienten sogar als »Steinbruch« für Messzyklen.¹⁶ Zwar kennt man Parodien auch aus dem evangelischen Bereich – beispielsweise von J. S. Bach, der einige sei-

13 Im vorliegenden Bestand befindet sich für diese Praxis auch ein Beispiel (s. die Ausführungen weiter unten über das Werk von Ignaz Assmayr).

14 Johann Georg Frech (1790–1864); Musikdirektor in Esslingen (Neckar) und Organist an der dortigen Hauptkirche.

15 Ein sehr hübsches Beispiel für solche Parodien sind die *XXVIII. ARIE SELECTISSIMAE PRÆCLARORUM VIRORUM* ... (Augsburg: Lotter, 1798), unter denen sich neben einer Nummer aus W. A. Mozarts »La Clemenza di Tito« (originale Nr. 19 der Oper, Rondo »Deh, per questo«; neuer Text: »O Deus ego amo te«) und der Parodie der Arie »Per pietà, non ricercate« KV 420 (jetzt: »Omni die dic Mariae«) noch weitere entsprechende Bearbeitungen aus Domenico Cimarosas berühmtem melodramma giocoso »Il Matrimonio segreto«, Karl Ditters von Dittersdorfs äußerst populärem komischem Singspiel »Betrug durch Aberglauben« oder Paul Wranitzkys ebenfalls vielgespieltem romantischem Singspiel »Oberon, König der Elfen« befinden. – Siehe hierzu: SCHWINDT-GROSS, Nicole, *Parodie um 1800. Zu den Quellen im deutschsprachigen Raum und ihrer Problematik im Zeitalter des künstlerischen Autonomie-Gedankens*, in: *Die Musikforschung*, 41. Jg., 1988, S. 16–45. – Weitere handschriftlich vorliegende Beispiele aus verschiedenen ehemaligen Klöstern Oberschwabens befinden sich im Bestand des Schwäbischen Landesmusikarchivs.

16 Im Notenbestand aus dem ehemaligen Prämonstratenserkloster Rot an der Rot ist solch eine »Opern-Messe« unter A 001 erhalten; hierfür wurde Musik aus W. A. Mozarts »Cosi fan tutte« verwendet und auf deren Grundlage ein ganzes Ordinarium hergestellt.

ner eigenen weltlichen Kantaten für den Gottesdienst mit entsprechendem neuen Text wiederverwendete; dennoch scheint gerade hier die Übertragung von Musik aus Opern (jedenfalls im fraglichen Zeitraum) eher die Ausnahme gewesen zu sein.¹⁷

Schließlich soll noch auf stilistische Unterschiede zwischen katholischer und evangelischer Kirchenmusik hingewiesen werden, wie sie sich gerade in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts herauszubilden begann. Während Komponisten beider Konfessionen bis ungefähr zur Jahrhundertwende in der Regel noch ziemlich ähnliche Wege gegangen waren,¹⁸ so setzte im Zusammenhang mit dem aufkommenden Cäcilianismus – nicht zuletzt im Bemühen um eine Befreiung von allen »weltlichen« Bestandteilen – eine ausgeprägte Rückbesinnung auf die Wurzeln der katholischen Kirchenmusik ein. Zum einen trachtete man danach, Neukompositionen auf der Grundlage des Gregorianischen Chorals zu schaffen, und es entstanden in diesem Zusammenhang Werke, in denen streng homophone Chorabschnitte (hier wurde über wenigen Akkorden der Text frei rezitiert) mit einstimmig gesungenen, nur von der Orgel begleiteten Chorpharten abwechselten.¹⁹ Zum anderen betrachtete man die wiederentdeckten Werke des 16. Jahrhunderts (und hier allen voran diejenigen Palestrinas) als einzige Form der Kunstmusik, die der religiösen Würde genügen könne; in großer Zahl entstanden nun Kompositionen, die sich diese strenge Setzweise zum Vorbild nahmen. Auch Mischformen aller drei genannten Satzstrukturen konnten vorkommen, wobei man einzelne Abschnitte jedoch nur in einer Art ausführte. Das Ergebnis war in der Regel eine leidenschaftslose, in langsamster Bewegung verlaufende, von allem »weltlichen Tand« tatsächlich befreite Musik, deren statisches Klangbild auf die Dauer den Hörer jedoch nicht zu fesseln vermochte. Keiner der damals wirkenden Komponisten konnte sich deshalb auf Dauer durchsetzen, und selbst die von dieser Ästhetik beeinflussten Stücke berühmter Zeitgenossen wie Franz Liszt oder Anton Bruckner, spielen in der heutigen Rezeption nur noch eine untergeordnete Rolle; ein bleibendes Repertoire mit den besten Werken, wie dies sonst für jede Epoche und Stilrichtung entstanden ist, hat sich nicht behaupten können.

Da der Gregorianische Choral in der protestantischen Kirche lange nicht die Bedeutung hatte, tauchen dort die genannten Kompositionsweisen nicht auf. Stilistisch ähnlich blieb die

17 Ausgerechnet im vorliegenden Musikalienbestand befindet sich jedoch die einzige, mit den unter der vorvorigen Anmerkung genannten Stücken vergleichbare Ausnahme, die mir unter den evangelischen Beständen des Schwäbischen Landesmusikarchivs begegnet ist (s. hierzu die Ausführungen zu dem Terzett »Ach, wie herrlich ist der Morgen« von Joseph Weigl weiter unten).

18 Sowohl Messen als auch die Kantaten waren bis um 1820 in mehrfacher Hinsicht der barocken Ästhetik verpflichtet (die Gebundenheit an den Generalbaß wurde bereits in Anm. 10 erwähnt, hinzu kommen noch die Orchesterbesetzung und die Aufteilung der Werke in einzelne Nummern wie Rezitative, Arien, Duette, Chorabschnitte usw.). Eine »evangelische« Besonderheit stellt lediglich der Choral im meist vierstimmigen Kantionalsatz dar, wie er heute noch gepflegt und durch J. S. Bach in einer besonders vollendeten Form repräsentiert wird. Vor allem in den Klöstern hielt sich hingegen noch immer der Gregorianische Choral, wenn auch für gewöhnlich nur noch in einer nach dem Geschmack der Zeit geradezu verfremdeten Form: man verband die Melodien nämlich mit einer Generalbaßbegleitung, die mit ihrer Struktur aus Dur- und Mollakkorden dem Wesen der alten Gesänge eigentlich völlig fremd war; vgl. hierzu: SCHMID, Manfred Hermann, *Das Antiphonarium von Michael Haydn (1792). Auftrag, Entstehung und Überlieferung*, in: *Mozart Studien*, Bd. 2, Tutzing 1993, S. 91–118.

19 Als Beispiel sei hier das folgende, um 1855 veröffentlichte Werk von C. J. Agricola (gest. 1869) genannt, in dessen Titelgebung sich programmatisch jene Bemühungen widerspiegeln: *EINSTIMMIGE Deutsche Volksmesse nach ihrer alien, originalen Sangweise und ihrem alten Texte, mit Orgelbegleitung. Aus dem alten, reichen Lieder- und Melodien=Schatz der katholischen Kirche ausgewählt [...] von CARL IOSEPH AGRICOLA, Domkaplan u. Dom=Organist zu St. Martin in ROTTENBURG.* – Weitere zu dieser Zeit verhältnismäßig vielgespielte Komponisten jener Stilrichtung waren z. B. Georg Wilhelm Birkler (1820–1877; Professor am königlichen Gymnasium zu Ehingen an der Donau), oder Felix Uhl (1813–1872; Lehrer, Mesner und Organist in Kisslegg).

Musik in beiden Konfessionen dafür in einem anderen Bereich, der auf der katholischen Seite mit dem Begriff »Landmesse« belegt wurde. Es handelt sich dabei um einen auf einfachsten melodischen und harmonischen Gegebenheiten beruhenden, stark homophon geprägten Satz, der eine späte Fortführung des klassischen Stils darstellt.²⁰ Auch die evangelische Kirchenmusik zeigte im 19. Jahrhundert eine Tendenz in diese Richtung; wahrscheinlich spielt hierbei die gerade entstehende und an Bedeutung zunehmende Sängerbewegung mit ihrer volkstümlichen Musik eine nicht zu unterschätzende Rolle.²¹

Die Werke des Ravensburger Notenbestands

Im folgenden wurden die erhaltenen Musikalien aus Ravensburg²² nach Gattungen zusammengefaßt, nämlich Kantaten – Psalmvertonungen – Parodien – weitere Chorwerke. Hierbei kam es allerdings zu Überschneidungen, die nicht zu vermeiden waren; so beruht zwar z. B. der Text der Kantate Nr. 3 von J. R. Zumsteeg auf Psalm 29, das Werk wurde aber naheliegenderweise dennoch nicht dort eingeordnet, sondern zusammen mit seinen anderen Kantaten in der ersten Abteilung besprochen. Soweit es als notwendig erachtet wurde, erfolgten Titelwiedergaben in diplomatischer Form (d. h. unter Angabe des Zeilenfalls); sämtliche Signaturangaben beziehen sich auf das Schwäbische Landesmusikarchiv, sofern dies nicht ausdrücklich anders angegeben worden ist.

a) Kantaten

In den Ravensburger Musikalien sind insgesamt acht Kantaten überliefert, die somit die größte Werkgruppe einer Gattung bilden; unter Berücksichtigung ihrer herausgehobenen Stellung innerhalb der evangelischen Liturgie war dies im übrigen auch zu erwarten. Alle diese Werke lassen sich außerdem in anderen vergleichbaren Notensammlungen des Schwäbischen Landesmusikarchivs nachweisen und gehörten offenbar zum festen Repertoire kleinerer evangelischer Kirchenchöre in der 1. Hälfte bzw. um die Mitte des 19. Jahrhunderts.

– U 14 bis U 20: Kantaten von Johann Rudolf Zumsteeg

Die ältesten Werke aus diesem Bereich stellen die sieben Kantaten des Stuttgarter Hofkapellmeisters Johann Rudolf Zumsteeg²³ dar, die innerhalb einer Folge von insgesamt 17 Heften um 1803/04 bei Breitkopf & Härtel (Leipzig) als einheitlich gestaltete Partitur-Reihe (querfolio) posthum erschienen waren.²⁴ Stimmen hierzu sind vom Verlag – wohl aus

20 Unglaublich beliebt und dementsprechend weitverbreitet waren v. a. Werke von Johann Melchior Dreyer (1746–1824), Franz Bühler (1760–1823) oder Joseph Ohnewald (1781–1856).

21 Vgl. hierzu die entsprechenden Anspielungen im Vorwort zu den drei Kantaten von Chr. Palmer oder die Rezension zu A. Rombergs Psalmvertonungen (S. 111 bzw. S. 116 des vorliegenden Beitrags), in denen diese Vermutung bestätigt wird. – Komponisten jener sehr schlicht gehaltenen Musik waren z. B. Konrad Kocher (1786–1872), Johann Georg Frech (1790–1864), Wilhelm Adolph Müller (1793–1859) oder Louis Hetsch (1806–1872).

22 Offenbar sind aus der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts keine weiteren Noten mehr erhalten (entsprechende Auskunft vom Stadtarchiv bzw. dem evangelischen Pfarramt).

23 Aufgrund seines Balladenschaffens ist Johann Rudolf Zumsteeg (1760–1802) heute fast nur noch als wichtiger Vorläufer Franz Schuberts in der Entwicklung des Liedes bekannt. Opernliebhaber werden außerdem vielleicht seine 1798 in Stuttgart uraufgeführte und zu Beginn des 19. Jahrhunderts v. a. in Deutschland vielgespielte Oper »Die Geisterinsel« (nach W. Shakespears »The Tempest«) dem Namen nach kennen.

24 Datierung nach LANDSHOFF, Ludwig, *Johann Rudolf Zumsteeg (1760–1802), ein Beitrag zur Geschichte des Liedes und der Ballade*, Berlin 1902, S. 179. – Hermann von Hase gibt in seinem Aufsatz *Beiträge zur Breitkopfschen Geschäftsgeschichte* (in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 2. Jg., 8. Heft, Leipzig 1920, S. 473) unter Kenntnis des entsprechenden Briefwechsels zwischen Verlag und Komponist sowie weiterer Verlagsakten den Erscheinungszeitraum noch genauer mit *Dezember 1803 bis Januar 1805* an.

den oben genannten Gründen – nicht veröffentlicht worden. Offenbar erfreuten sich diese Stücke zu Beginn des 19. Jahrhunderts mindestens in Süddeutschland einiger Beliebtheit, denn in immerhin fünf weiteren der o. g. Bestände des Schwäbischen Landesmusikarchivs sind entweder alle Nummern dieser Reihe oder wenigstens ein Teil davon vorhanden.²⁵

Zur raschen Verbreitung der Kantaten Zumsteegs dürfte neben musikalischen Gründen außerdem noch beigetragen haben, daß man sie nicht im Stich, sondern mit dem kostengünstigeren Typendruckverfahren hergestellt hatte, was billigere Notenausgaben zur Folge hatte. Auf dieses nicht zu unterschätzende Faktum hatte bereits wenige Jahre zuvor Franz Gleissner im Vorwort seiner sechs Messen Opus 1 hingewiesen;²⁶ dieses Sammelwerk war 1793 beim Lotter-Verlag in Augsburg erschienen, der seine Musikalien bis ca. 1830 ausschließlich auf diese Art und Weise produzierte (dann folgten die noch billiger herzustellenden Lithographien) und mit seinen preisgünstigen Publikationen den Markt katholischer Kirchenmusik besonders im süddeutschen Raum monopolartig beherrschte. Den deutlichen Preisunterschied zwischen Typendruck und Notenstich kann man auch in Zusammenhang mit einer weiteren Partiturveröffentlichung einer Zumsteeg-Kantate im Verlag von Breitkopf & Härtel feststellen: während jede Nummer der genannten Reihe jeweils bereits für 18 Groschen erworben werden konnte, kostete die einzelne, 1801 im gleichen Verlag erschienene *Trauerkantate* des Komponisten²⁷ (*gestochen von Kupfer* – so der ausdrückliche Hinweis im Titel) bei vergleichbarem Umfang einen Taler.

Bei den ersten vierzehn Kantaten der Reihe handelt es sich um Originalwerke Zumsteegs, die er 1795 komponiert hatte; die letzten drei wurden offenbar von Johann David Schwegler (Freund Zumsteegs und Oboist in der Stuttgarter Hofkapelle) unter Verwendung von Musik zweier früher geschriebenen Messen des Komponisten zusammengestellt.²⁸ In der »Allgemeinen Musikalischen Zeitung« (künftig: AMZ) erschien am 31. Oktober 1804 eine ausführliche Besprechung der Kantaten 1 bis 4, in der es zunächst zur ganzen Reihe heißt: *Wieviel die Kunst durch Zumsteeg's frühzeitigen Tod verlohren [sic] habe, ist den Kennern und Liebhabern der Musik bekannt genug. [...] Da seit einiger Zeit die Kunstprodukte im Kirchenstyle, welche zu allgemeiner Brauchbarkeit geeignet sind, seltner öffentlich erscheinen: so ist es um so mehr erfreulich, diese Kantaten als höchstschätzbare Hilfsmittel zur Belebung religiöser Empfindungen anzuzeigen.* Der Beitrag schließt mit der Würdigung des Komponisten und der Kantaten als eines *ehrenwerthen Künstlers, und das sind sehr schätzbare Werke, bey denen man [...] so vieles rühmen darf!*²⁹ Weitere Rezensionen zu den anderen Kantaten unterblieben dann, woraus man – neben einer auch sonst starken Abnahme

25 Außerdem kann eigentlich weder die Schöckinger Sammlung, die lediglich aus drei Gesangbüchern des 17. und 18. Jahrhunderts besteht, noch diejenige aus Laupheim (lediglich ein Werk enthaltend) zum Vergleich kaum herangezogen werden. – Die Originaldrucke aller 17 Kantaten von Zumsteeg liegen mit handschriftlichen Stimmen im Bestand aus Biberach/Riß vor (E 092 bis E 108), einzelne oder mehrere in den Sammlungen aus Brackenheim, Geislingen, Herrenberg, und Tübingen (teilweise im Druck, teilweise in Abschrift).

26 GLEISSNER, Franz, *VI MISSÆ, CUM TOTIDEM SYMPHONIIS AC OFFERTORIIS STYLO ELÉGANTIORI AD MODERNUM GENIUM ELABORATÆ ...* (Augsburg: Lotter, 1793). – Im Bestand des Schwäbischen Landesmusikarchivs befinden sich sechs Exemplare dieses Drucks (B 236, D 51, M 25,01, O 30,01, X 17 und Z 063).

27 *TRAUER KANTATE für Vier Singstimmen mit Begleitung des Orchesters von J. R. Zumsteeg ...* (Leipzig: Breitkopf & Härtel; Platten-Nummer: 82). – Im Bestand des Schwäbischen Landesmusikarchivs befindet sich ein Exemplar dieses Drucks unter E 109.

28 LANDSHOFF (wie Anm. 24), S. 179.

29 6. Jg., Nr. 5, Sp. 65–71 (Zitate: Sp. 65 f. und Sp. 71). – Bei der Beurteilung dieser Besprechung muß man zwar berücksichtigen, daß auch die AMZ bei Breitkopf & Härtel verlegt worden ist; dennoch scheinen die hier geäußerten Überlegungen durchaus zutreffend zu sein.

an Berichten über Zumsteeg – schließen kann, daß die Bedeutung des Komponisten für das aktuelle Musikleben nach seinem Tod rapide abgenommen hat.³⁰

Ob sich vielleicht ursprünglich einmal alle siebzehn Kantaten im Ravensburger Bestand befunden haben, kann hier nicht mehr festgestellt werden; auffallend ist jedoch, daß es sich bei den erhaltenen Musikalien ausschließlich um Abschriften handelt, die entweder aus Partituren oder Stimmensätzen (teilweise mit Dublierstimmen) bestehen. Vielleicht konnte sich der evangelische Kirchenchor die gedruckte Ausgabe nicht leisten; vielleicht nützte man aber auch einfach nur eine günstige Gelegenheit, sich die Partituren auszuleihen und dann das Notenmaterial selbst anzufertigen, wodurch man sich die Anschaffungskosten sparen konnte. Mit ziemlicher Sicherheit dienten jedenfalls die Originaldrucke als Kopiervorlagen,³¹ und man kann spekulieren, daß der Schreiber – bei dem es sich um den damaligen Ravensburger Musikdirektor Matthäus Espenmüller handelt³² – sogar die bereits erwähnten Exemplare des Biberacher Bestands hierfür verwendet hat.

Diese Vermutung wird noch dadurch unterstützt, daß sich unter den Biberacher Musikalien des Schwäbischen Landesmusikarchivs Noten von Espenmüllers Hand befinden, und die zur Kantate Nr. 3 von Zumsteeg hinzubearbeiteten Trompeten- und Pauken-Stimmen sind in beiden Beständen identisch (s. hierzu den Kommentar zu diesem Werk weiter unten). Die guten Beziehungen zwischen Espenmüller und seinem berühmteren Biberacher Amtskollegen Justinus Heinrich Knecht (1752–1817) lassen sich außerdem noch dadurch belegen, daß ersterer als Geiger bei den legendären Aufführungen von Joseph Haydns »Schöpfung«, die unter Knechts Leitung 1802 in Biberach stattgefunden hatten, beteiligt war.³³

Eine Tabelle soll einen kurzen Überblick über die im Ravensburger Bestand vorhandenen Kantaten von Zumsteeg ermöglichen (s. S. 106; Numerierung und Besetzung entsprechen dem Druck,³⁴ ggf. wurden Instrumentationsänderungen in eckigen Klammern angegeben; die Besetzung der Streichergruppe besteht immer aus 1. bzw. 2. Violine, Viola und Bassi³⁵; ggf. wurde eine Datierung der Handschriften angegeben).

Ein Problem hinsichtlich der Besetzung weist die im Druck mit *Bassi* bezeichnete Stimme auf; es handelt sich dabei um das unterste System der Partitur, das den im entsprechenden Schlüssel notierten Part einer instrumentalen Baßstimme enthält. Üblicherweise ist diese mit den tiefen Streichern (Violoncello und Kontrabaß bzw. dessen damals noch gebräuchlicher Vorläufer, dem Violone) zu besetzen, und für kirchenmusikalische Werke war es selbstverständlich, daß man außerdem das typische Sakralinstrument – die Orgel – einbezog. Auch deren Part wurde lediglich in ein einziges System notiert, man fügte aber dann noch die Generalbaßbezeichnung hinzu, um so den Organisten schnell über die harmonischen Verläufe des Stücks zu informieren. Während im Druck jedoch gerade jenes orgeltypische

³⁰ Es wird lediglich noch von einigen wenigen Aufführungen kurz berichtet.

³¹ Hierfür spricht bereits die nahezu exakte Übernahme des Drucktitels bei den Umschlägen von U 16 (bei diesem Exemplar sogar mit Verlags- und Preisangabe) und U 17; außerdem folgt die Anordnung der Instrumente in diesen beiden Partituren exakt derjenigen der Drucke.

³² Zu diesem s. weiter unten (Kapitel 5).

³³ Das *Verzeichnis der musizierenden Personen, bei der Schöpfung* ist mit Kommentar veröffentlicht von GÜNTHER, GEORG, *Singt dem Herren alle Stimmen. Haydns »Schöpfung« in Biberach 1802*, in: *Musik in Baden-Württemberg – Jahrbuch 1996*, Stuttgart 1996, S. 43–63 (hier besonders S. 55). Weitere Teilnehmer aus Ravensburg waren noch ein *Hr Müller* (2. Violine oder Bratsche) und *Hr Strub von Ravensburg, MitDirector, und Gehülfe zum ganzen* (s. im genannten Beitrag S. 56 bzw. 58).

³⁴ Verwendete Abkürzungen für die Vokalstimmen: A = Alt; B = Baß; S = Sopran; T = Tenor. Instrumente: Fg = Fagott; Fl = Flöte; Hr = Horn; Ob = Oboe; Pk = Pauke; Tr = Trompete.

³⁵ Zur Besetzung dieser Instrumentengruppe s. die anschließenden Ausführungen.

Nr.	Titel (Satzzahl)	Besetzung	Musikalien	Signatur
3	Bringet dem Herrn, Söhne der Großen (4 Sätze)	S, A, T, B (jeweils mit Soli) Ob 1 2 / Hr 1 2, [Tr 1 2, Pk] Streicher, [Org]	vollständiger Stimmensatz	U 14
6	Des Ewigen ist die Erde (3 Sätze)	S, A, T, B (Soli in S, T, B) Ob 1 2 / Hr 1 2 Streicher, [Org]	vollständiger Stimmensatz	U 15 1816
7	Die Himmel entstanden durch des Ew'gen Wort (4 Sätze)	S, A, T, B (jeweils mit Soli) Ob 1 2 / Hr 1 2 Streicher, [Org]	vollständige Partitur	U 16
9	Liebet eu're Feinde (3 Sätze)	S, A, T, B (Soli in S, A) Hr 1 2 Streicher, [Org]	vollständige Partitur	U 17
13	Preis sei dem Gotte Zebaoth (3 Sätze)	S, A, T, B (Soli in S, T) Fl 1 2, Ob 1 2, Fg 1 2 / Hr 1 2, Tr 1 2, Pk Streicher	unvollständiger Stimmensatz	U 18
15	Heilig, heilig, heilig ist er (5 Sätze)	S, A, T, B (mit S-Solo) Ob 1 2 / Hr 1 2 Streicher, [Org]	vollständiger Stimmensatz	U 19
16	Kyrie eleison, väterlich sieh vom Thron (3 Sätze)	S, A, T, B (mit S-Solo) Fl 1 2, Ob 1 2 / Hr 1 2 Streicher	vollständiger Stimmensatz	U 20 1816

Merkmal fehlt, enthalten die handgeschriebenen Stimmen bzw. die kopierten Partituren der Kantaten in allen Beständen des Schwäbischen Landesmusikarchivs hingegen immer eine so gekennzeichnete Instrumentalstimme; man muß also davon ausgehen, daß bei damaligen Aufführungen ganz selbstverständlich auch die Orgel einbezogen worden ist. Daß dies der Komponist vielleicht stillschweigend so vorgesehen hatte, soll hier nicht näher diskutiert werden. Anhand der Partitur konnte ein versierter Musiker die Bezifferung jedenfalls leicht ergänzen. Soweit auf den Abschriften des Ravensburger Musikalienbestands hierzu Besetzungsangaben vorhanden sind, lauten diese *Bass* [...] *Orgelstimme* (s. U 14) bzw. *Organo, Violone ô Violoncello* (U 15 und U 20), wodurch die eben ausgeführten Überlegungen unterstützt werden. Zwar heißt es auf dem Umschlag zu U 19 hierzu lediglich *Bass*, jedoch enthält das dazugehörige Aufführungsmaterial eine ausdrücklich mit *Basso Organo* bezeichnete Baßstimme mit Generalbaßbezifferung.

Ungewöhnlicherweise wurde auf den immer gleich gestalteten Titelseiten des Drucks weder vermerkt, für welchen Festtag das betreffende Stück bestimmt war (übrigens auch nicht in den Abschriften), noch die erforderliche Besetzung genannt; ebenso fehlt die Angabe des Textdichters:

[Textincipit des jeweils ersten Satzes]

KANTATE

für vier Singstimmen mit Begleitung des Orchesters
in Musik gesetzt

von

J. R. Zumsteeg

Partitur

N^o [entsprechende Zählung]

Bei Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Pr. 18 Gr.

Die Verwendbarkeit der betreffenden Kantate im Kirchenjahr mußte aus dem Text erschlossen, die Besetzung der Partitur entnommen werden. Während man ersteren relativ schnell überblicken konnte, bereitet die Feststellung der benötigten Sänger und Instrumente z. T. etwas größere Mühe. Zu Beginn der gesamten Partitur wird nämlich nur die Besetzung des 1. Satzes genannt, und diese kann in einem der folgenden Teile durchaus wechseln.³⁶ Außerdem ist es möglich, daß eine zunächst chorisch besetzte Vokalstimme von einem soli-

Handwritten musical score for the first page of a cantata. The score is for "Allegro" and includes staves for Violino I, Violino II, Viola, Oboe, Corni D., Soprano, Alto, Tenore, Basso, and Bassi. The instrumentation is arranged in a traditional order: strings first, then woodwinds, and finally voices. The score shows the beginning of the piece with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like "p".

Partiturschrift von Zumsteegs Kantate Nr. 7, »Die Himmel entstanden ...« (erste Seite des Notenteils), angefertigt von Matthäus Espenmüller (undatiert). Man beachte die damals v. a. in Deutschland gebräuchliche Anordnung der Instrumente in der Partitur (zuerst die hohen Streicher, dann die Bläser und in enger Verbindung zum instrumentalen Baß die Vokalstimmen), die mit der des Drucks identisch ist (jedoch mit den vom Kopisten hinzugefügten Generalbaßziffern).

³⁶ In der Kantate Nr. 13 werden z. B. die beiden erforderlichen Fagotte erst im zweiten Satz erwähnt.

stischen Abschnitt unterbrochen wird. Vielleicht aus diesem Grund hat Espenmüller auf fünf Umschlägen die Besetzung eingetragen, wobei allerdings traditionell bei der Nennung der Vokalstimmen nicht zwischen Chor und Solisten unterschieden wird.

Wie aus der obigen Übersicht hervorgeht, sind die Werke meistens drei- bis viersätzig und entsprechen nicht der eingebürgerten Form von 1. Tutti – 2. Rezitativ – 3. Arie (bzw. ein Satz mit mehreren Vokalsolisten) – 4. Choral. Da es im Rahmen des vorliegenden Beitrags nicht möglich ist, jede einzelne Kantate vorzustellen, soll hier stellvertretend das als Nr. 3 gezählte Werk näher besprochen werden.

Ebenso wie in den Kantaten Nr. 4, 6 und 14 beruht auch das hier vorgestellte Werk auf einer Psalmnachdichtung von Moses Mendelssohn, wie sie besonders häufig in der evangelischen Kirchenmusik des endenden 18. Jahrhunderts und im 19. Jahrhundert als Textgrundlage verwendet worden sind.³⁷ Bei der vorliegenden Kantate Nr. 3 handelt es sich um Psalm 29, und Zumsteeg hat seine Vertonung nach inhaltlichen Gesichtspunkten wie folgt gegliedert:

<p>I. Satz: <i>Larghetto</i>, B-Dur, 3/4 Vokalquartett / Bassi</p>	<p><i>Bringet dem Herrn, Söhne der Grossen, bringet dem Herrn Ruhm und Triumph!</i> <i>Bringet dem Herrn Ruhm seines Namens: Heilig geschmückt betet ihn an!</i></p>
<p>II. Satz: <i>Allegro spiritoso</i>, g-moll, 3/4 Chor / Orchester</p>	<p><i>Stimme des Herrn rollt über Fluthen; Gott der Ehre donnert über mächtige Fluthen.</i> <i>Stimme des Herrn – gewaltig! Stimme des Herrn – erhaben!</i> <i>Stimme des Herrn zersplittert Zedern, Libanons Zedern zersplittert der Herr.</i> <i>Läßt hüpfen sie wie mutiges Kalb, Libanon und Schirion, wie junges Reh.</i> <i>Stimme des Herrn wirft flammenden Blitz; Stimme des Herrn erschüttert die Wüste; die Wüste zu Kadesch erschüttert der Herr. Stimme des Herrn regt auf das scheue Gewild, entblättert die Wälder</i></p>
<p>III. Satz: <i>Non troppo Adagio, maestoso</i>, F-Dur, 2/2 Chor mit Soli / Orchester</p>	<p><i>Aber in seinem Palaste spricht alles: Majestät!</i> <i>Gott sas [sic] zur Sündfluth auf dem Throne; allein der Herr regieret ewig die Welt.</i></p>
<p>IV. Satz: <i>Allegro vivace</i>, B-Dur, 2/2 Chor / Orchester</p>	<p><i>Der Herr giebt seinem Volke Sieg; der Herr beglückt sein Volk mit seligem Frieden. Halleluja!</i></p>

Völlig im Widerspruch zum Text gestaltete Zumsteeg den Beginn der Kantate mit geradezu kargen Klängen: das solistisch besetzte Vokalquartett in weitgehend homophonem Satz wird nur vom Instrumentalpaß begleitet, wobei bis auf vier der insgesamt vierundzwanzig Takte ausschließlich *piano* zu musizieren ist. Die Worte »Ruhm« und »Triumph« in Zusammenhang mit dem Lobpreis Gottes würden eigentlich den Einsatz des Chores und des gesamten Orchesters (möglichst noch unter Beteiligung von Trompeten und Pauken) rechtfertigen, ja geradezu fordern. Zumsteegs Vorgehen läßt sich eigentlich nur aus zwei Gründen erklären: zum einen benötigte er einen Kontrast zum folgenden Teil, in dem die verschiedenen Naturschilderungen zahlreiche Möglichkeiten zur tonmalerischen Ausgestaltung mit

³⁷ Siehe hierzu im vorliegenden Beitrag die Ausführungen zu Beginn des Kapitels »Psalmvertonungen« weiter unten.

entsprechenden Effekten boten; zum anderen kann man diesen ersten Teil vielleicht noch als eine Devise für das ganze Werk ansehen, bei der es dem Komponisten lediglich auf eine große Textverständlichkeit ankam.

Für den Komponisten besonders reizvoll dürfte der zweite Teil gewesen sein, wo er verschiedene Schlüsselworte tonmalerisch in Musik umsetzen konnte. Zumsteeg nützte diese Möglichkeit mehrfach, und es soll hier nur kurz auf drei Beispiele hingewiesen werden. Mit Staccato-Triolen in der ersten Violine, die sich von den einfachen Begleitakkorden des übrigen Orchesters und von dem homophonen Chorsatz deutlich absetzen, werden die Worte »Läßt hüpfen ...« akustisch umgesetzt, der »flammende Blitz« stürzt in Sechzehntelpassagen der Geigen herab, und die Aussage »Stimme des Herrn erschüttert die Wüste« wird von heftigem Tremolo und langgehaltenen Akkorden eindrucksvoll unterstrichen. Der ganze Abschnitt ist von einer hektischen Geschäftigkeit aller Instrumente erfüllt, die den sehr einfach gesetzten Chor umspielen (letzterer besitzt dafür eine hohe Wortverständlichkeit); hinzu kommt die Abdunklung von B-Dur nach g-moll.

Im dritten Teil dominieren punktierte Rhythmen das musikalische Geschehen, das durch die stark auf Dreiklängen aufgebaute Melodik an Fanfaren erinnert und so dem zentralen Begriff »Majestät« klanglich entspricht. Ein Besetzungswechsel wird durch das Wort »alles« in den Vokalstimmen ausgelöst: zweimal beginnen die Solisten mit »... in seinem Palaste spricht«, worauf jedesmal der Chor ergänzt »... alles: Majestät«. – Die Verheißung auf »Sieg« und »seligen Frieden« beherrscht dann den letzten Teil, in dem alle Mitwirkenden zu einem geradezu pompösen Schluß zusammenwirken.

Fast schon als Mangel muß man – angesichts der Lobpreisung Gottes – das Fehlen von Trompeten und Pauken bewerten. Im Ravensburger Stimmensatz wurden aus diesem Mißverhältnis zwischen Text und instrumentalem Aufwand die Konsequenzen gezogen; von Espenmüllers Hand liegen hier noch Stimmen für zwei Trompeten und Pauken bei, die im Original nicht vorgesehen waren. Sie unterstreichen sowohl die Naturschilderungen des zweiten als auch die Würde des dritten und vierten Satzes. Ob diese Hinzufügung jedoch tatsächlich von Espenmüller selbst stammt, ist mindestens unsicher. Das Konvolut des Biberacher Bestands mit den Noten zu dieser Kantate (E 094) enthält nämlich neben der gedruckten Partitur und dem regulären handschriftlichen Stimmensatz auch noch zusätzlich Notenmaterial für zwei Trompeten mit Pauken; bemerkenswert ist dabei nicht nur, daß deren Part mit dem der Ravensburger Musikalien völlig übereinstimmt, sondern auch, daß sie ebenfalls von Espenmüller geschrieben worden sind. Ob die Bearbeitung nun von diesem oder vielleicht doch von Knecht (oder dessen Nachfolger im Amte, Jacob Friedrich Kick)³⁸ herrührt, kann hier nicht geklärt werden; in jedem Fall stellt sie ein wichtiges Dokument für die musikalische Zusammenarbeit beider Gemeinden dar.

– U 09: Kantate »Wer ist würdig, das Buch aufzutun« von Christian Palmer

Schließlich ist unter den Kantaten der Ravensburger Musikalien noch ein Werk von Christian Palmer zu nennen. Dieser stammte aus Winnenden, wo er 1811 geboren worden ist. *Das von beiden Eltern ererbte musikalische Talent zeigte sich schon frühe und wurde vom 5. Jahr durch Clavier=Unterricht des Vaters sorgfältig gepflegt*, heißt es rückblickend im »Lebensabriß«.³⁹ Während seines Studiums in Tübingen (1828–1833) schloß Palmer Bekanntschaft

³⁸ J. F. Kick (1795–1882) trat bereits im Alter von 22 Jahren (1817) Knechts Nachfolge an.

³⁹ *Worte der Erinnerung an Dr. Christian Palmer, ord. Professor der Theologie* [...], Tübingen 1875, S. 35; im übrigen enthält diese biographische Zusammenfassung keine Angaben über Palmers kompositorisches Schaffen.

mit Friedrich Silcher, und vielleicht hatte er bei diesem auch Kompositionsunterricht.⁴⁰ Seit 1839 war er dann in Marbach am Neckar als Diakon tätig, und in gleicher Position wechselte er 1843 nach Tübingen (zugleich Lehrauftrag für Pädagogik an der Universität als Privatdozent), wo er 1852 zum Professor für evangelische praktische Theologie ernannt wurde; dieses Amt hatte er bis zu seinem Tod im Jahr 1875 inne.⁴¹ Einzig in der »Rede am Grabe« des Dekans Frank wurden Palmers musikalische Neigungen kurz angesprochen:

Die Wissenschaft des Glaubens als Sache des Herzens und die Tonkunst als Kunst des Gemüthes – das waren die beiden Mächte, denen seine Liebe gehörte, so daß man oft zweifeln konnte, welcher der beiden Pole eine stärkere Anziehungskraft auf ihn ausübte, doch ergänzten beide einander in seinem Wesen, und in beiden, in der Welt des Glaubens und im Reich der Töne erkannte und pries er die Offenbarung der göttlichen Herrlichkeit.

Otilie Wildermuth widmete »Dem Vollendeten« ein Gedicht, und in einem Vers klingt mit den Worten *An edlen Tönen hast du dich erfreut* nochmals von ferne Palmers besondere Beziehung zur Musik an.⁴²

Neben der im folgenden näher besprochenen Sammlung aus drei Kantaten für Chor mit Bläserbegleitung, die während Palmers Marbacher Zeit in Stuttgart publiziert worden ist, konnte ich noch ein weiteres gedrucktes Werk finden: *Psalmen und prophetische Stücke der heiligen Schrift für vierstimmige Singchöre* [drei Stücke allerdings noch mit Orgelbegleitung] in Musik gesetzt von Christian Palmer, *Repetenten am evangelisch-theologischen Seminar zu Tübingen*; diese aus sechs Chorstücken bestehende Veröffentlichung muß aufgrund der genannten beruflichen Stellung des Komponisten zwischen 1843 und 1852 verlegt worden sein (bei Laupp in Tübingen); sie erschien nochmals 1876 in *zweiter, vermehrter Auflage* posthum (jetzt mit sieben Werken) im gleichen Verlag, wobei nun die Komponistenangabe *Christian von Palmer, D. Th., weil. Professor an der Universität Tübingen* lautet. Im dortigen Vorwort werden noch als weitere Kompositionen Palmers eine *Weihnachts-Cantate, ein Te deum und das manchen bekannte Vaterunser* genannt.⁴³ Des weiteren befinden sich im Schwäbischen Landesmusikarchiv (Bestand aus Weilheim unter Teck) noch handschriftliche Noten zu einem Chor »Gott ist getreu« (S 53) und zu deutschsprachigen Vertonungen von Psalm 23 bzw. Psalm 92 (S 54); bei den drei letztgenannten Kompositionen fällt auf, daß auch hier der Chor nur von Blasinstrumenten begleitet wird.

Als Kopiervorlage für die Ravensburger Abschrift einer der drei Kantaten, von der nur noch eine einzelne Alt-Stimme erhalten ist, muß folgender Druck gedient haben:⁴⁴

40 Palmer muß wohl eine profunde musikalische Ausbildung gehabt haben, da sonst eine Komposition für Blasinstrumente, die ein spezielles Wissen erfordert, nicht möglich gewesen wäre. Bereits in Zusammenhang mit dem Transponieren müssen einige technische Probleme bewältigt werden, und das Verfassen von Horn- und Trompeten-Partien konnte nur nach intensiven Studien dieser Instrumente erfolgen, da zu jener Zeit immer noch vorwiegend Naturinstrumente mit einem eingeschränkten Tonvorrat verwendet worden sind.

41 Biographische Angaben nach CONRAD, Ernst, *Die Lehrstühle der Universität Tübingen und ihre Inhaber (1477–1927)*, Zulassungsarbeit zur wissenschaftlichen Prüfung für das Lehramt an Gymnasien, Tübingen 1960, masch., S. 145. Palmer wird auch in der *Geschichte der Stadt Marbach am Neckar* von Eugen MUNZ und Otto KLEINKNECHT (Stuttgart 1972, S. 245) genannt, wo auf seine Bekanntschaft mit Otilie Wildermuth, die ihn mehrfach in ihren Briefen erwähnt, hingewiesen wird. Keine dieser beiden Quellen weiß allerdings etwas von seiner kompositorischen Tätigkeit. Im letztgenannten Titel wird lediglich noch angeführt: *Er und seine Gattin waren auch sehr musikalisch. Durch ihre Mitwirkung im [1832 gegründeten] Liederkrantz haben sie viel zum Aufblühen des jungen Vereins beigetragen* (a. a. O.).

42 *Worte der Erinnerung ...* (wie Anm. 39); Franks Redezeit auf S. 4, Wildermuths Gedicht auf S. 40.

43 Von einer Nobilitätur melden die erwähnten Quellen ebenfalls nichts. – Jeweils ein Exemplar der beiden Auflagen liegt in der Württembergischen Landesbibliothek. Die anderen genannten Werke konnten hingegen noch nicht näher identifiziert werden.

44 Diese Kantaten sind noch mehrfach unter Musikalien des Schwäbischen Landesmusikarchivs nach-

DREI CANTATEN:

1. *Macht hoch das Thor, die Thür macht weit etc.*
2. *Wer ist würdig, das Buch aufzuthun etc. Weine nicht, siehe, es hat überwunden der Löwe aus Juda etc.*
3. *Ja, Tag des Herrn, du sollst mir heilig etc.*

für einen Singchor

mit Begleitung der Orgel und einiger Blasinstrumente nebst Bass
componirt

von

CHRISTIAN PALMER, Diaconus in Marbach.

Verlag der J. F. Steinkopfschen Buchhandlung in Stuttgart.

Eingetragen in das Vereinsarchiv.

Preis: 1¼ Thlr. = 2 fl. rhein., jeder Cantate einzeln ½ Thlr. = 48 kr.

Dieser Partiturdruk ist zwar nicht datiert, muß aber zwischen ca. 1840 und 1843 entstanden sein.⁴⁵ Die zweite, für den vorliegenden Bestand relevante Kantate ist demnach wie folgt zu besetzen: vierstimmiger gemischter Chor (mit kurzem Sopran-Solo), Flöte, jeweils zwei Klarinetten, Hörner und Trompeten, eine Posaune, Kontrabaß und Orgel (im Gegensatz zu älteren Musikalien liegt deren Part nicht als Generalbaßstimme vor, sondern wurde in Akkoladen zu zwei Systemen vollständig ausgesetzt notiert). Die Partitur enthält zwar keine Paukenstimme, jedoch ist zu vermuten, daß auch dieses Instrument zu besetzen war; traditionell treten Pauken und Trompeten gemeinsam auf.

Auf der Rückseite der Haupttitelseite befindet sich ein *Vorwort*, in dem der Komponist die gewählte Bläserbesetzung begründet; zugleich enthält es einige Informationen über die damalige Aufführungssituation:

In unsern Städten und Städtchen haben wir von Alters her allsonntäglich Kirchenmusik. So viel Schönes auch die dazu verwendeten Cantaten von Zumsteeg, Frech, Rink⁴⁶ u. A. bieten, so geht dieß meistens dadurch verloren und bleibt ohne die gehörige Wirkung, daß wir die Saiteninstrumente nicht gehörig besetzen können.⁴⁷ Eine Prim= und eine Sekund=Violine, wie ärmlich muß das nothwendig in einer Kirche klingen, wenn auch die Composition die beste wäre! Häufig muß auch Bratsche, Violoncell, oder Contrabaß unbesetzt bleiben. Darum haben sich nun viele Stimmen dahin vernehmen lassen, es sollte alle Instrumentalmusik (höchstens mit Ausnahme der Posaune) aus der Kirche verbannt werden. Dieß harmonirte zugleich mit der Tendenz der Zeit, allen musikalischen Fleiß auf den Gesang und die Bildung von Volks=Gesangchören zu verwenden und die Instrumente brach liegen zu lassen. Allein das ist ebenso gewiß, daß es festlicher klingt und einen glänzenderen Effekt macht, wenn die menschliche Stimmen von den Instrumenten getragen und gehoben werden. Ich habe es deßhalb, wie auch schon Andere gethan, versucht, Cantaten mit Begleitung von Blasinstrumenten zu setzen, um wenigstens eine Probe zu geben, wie jenen Uebelständen etwa abzuhelfen wäre. Diese Instrumente sind überall leicht zu besetzen, zumal da wir fast aller Orten Bürgermilitär und daher auch Militärmusik haben, und mit wenigen Instrumenten dieser Art läßt sich, die Orgel mitgerechnet, schon ein schöner und großer Effekt hervorbringen.

weisbar. Zwei Exemplare des Drucks werden unter H 066 und J 22 aufbewahrt (Provenienz Herrenberg bzw. Geislingen an der Steige), im Archivbestand aus Weilheim unter Teck liegt ein vollständiger handschriftlicher Stimmensatz sowie eine mit 1852 datierte Partiturabschrift der Kantaten Nr. 1 und 2 vor (S 55 bzw. S 68,04), und ein weiterer handschriftlicher Stimmensatz der beiden ersten Kantaten ist in einem Konvolut aus Brackenheim enthalten (E-E 24).

45 Auf dem Umschlag befindet sich Werbung für weitere Verlagsveröffentlichungen; z. T. wird in diesem Zusammenhang aus Rezensionen zitiert, von denen die neueste aus dem Jahr 1840 stammt. Die andere Zeitgrenze ergibt sich aus der genannten beruflichen Stellung des Komponisten.

46 Die ausdrückliche Erwähnung der Kantaten Zumsteegs ist ein weiteres Indiz für deren damalige Verbreitung. – Zu Johann Georg Frech s. Anm. 14. – Johann Christian Heinrich Rin[c]k (1770 bis 1846); Hoforganist in Darmstadt.

47 Dies scheint auch für die Ravensburger Kirchenmusik zuzutreffen; in den Noten der Kantaten Zumsteegs sind keine Dublierstimmen für die in der Regel chorisch zu besetzenden Streicher vorhanden.

Ob in Ravensburg das Werk mit seiner Originalbesetzung gespielt worden ist, läßt sich nicht mehr feststellen. Damals richtete man sich die Werke jedoch nach den örtlichen Möglichkeiten ein und nahm erforderlichenfalls sowohl instrumentatorische als auch sogar musikalische Retuschen vor. Es soll an dieser Stelle noch darauf hingewiesen werden, daß eine Partiturabschrift der Kantaten Nr. 1 und 2 im Schwäbischen Landesmusikarchiv (S 68,04) neben der Bläserbesetzung noch die hinzubearbeiteten konventionellen Streicherstimmen (also erste und zweite Violinen, Bratschen) aufweist.

Im Druck wurde als Überschrift zu dieser zweiten Kantate die Herkunft des zugrundegelegten Textes genannt: *Nro. II. Wer ist würdig, das Buch aufzuthun nach Offenb: Joh. Cap. 5.* Im Unterschied zu den beiden anderen Stücken des Sammelwerkes gliederte der Komponist das vorliegende Werk nicht in Einzelsätze, sondern schuf eine Reihe von Abschnitten, die ohne Unterbrechung aufeinander abfolgen. Der musikalische Charakter wechselt nach inhaltlichen Gesichtspunkten (teilweise in der Art und Weise von Frage und Antwort):

Abschnitt	Text	Vertonung
I. (6 T.)	<i>Wer ist würdig, das Buch aufzuthun und seine Sigel zu brechen?</i>	Adagio. – Chor a cappella.
II. (8 T.)	<i>Niemand auf Erden, niemand im Himmel ist würdig, das Buch aufzuthun.</i>	Andante con moto. – Chor mit Orgelbegleitung.
III. (40 T.)	<i>Doch weine nicht, siehe, es hat überwunden der Löwe aus Juda weine nicht, siehe, es hat überwunden der Löwe aus Juda o weine nicht, es hat überwunden der Löwe weine nicht, siehe, es hat überwunden der Löwe aus Juda.</i>	Allegro moderato. – Sopran-Solo mit Orgelbegleitung. Chor mit vollständiger Orchesterbegleitung (teilweise mit imitatorischen Bereichen). Sopran-Solo mit Orgel und Kontrabaß. Chor mit Tutti (außer Trompeten).
IV. (6 T.)	<i>Der ist würdig, das Buch aufzuthun und seine Sigel zu brechen.</i>	Adagio. – Chor mit Begleitung von Holzbläsern (Flöte, 2 Klarinetten), Kontrabaß und Orgel (Musik wie I).
V. (8 T.)	<i>Denn er ist erwürget und hat uns kaufet mit seinem Blut.</i>	Andante con moto. – Gleiche Besetzung wie IV (Musik wie II).
VI. (81 T.)	<i>Das Lamm, das erwürget ist, ist würdig, zu nehmen Kraft und Reichthum und Weisheit und Stärke und Ehre und Preis in Ewigkeit, [mehrfache Textwiederholungen] ... Reichthum und Ehre und Ruhm und Preis, und alle Creatur sage Amen.</i>	Allegro. – Tutti: zahlreiche Textwiederholungen. – Vorwiegend homophoner Chorsatz mit einer reichfigurirten Orchesterbegleitung.

b) Psalmvertonungen

Sehr häufig findet man für den evangelischen Gottesdienst Vertonungen dieser biblischen Texte in deutscher Übersetzung. Weit verbreitet (auch in der katholischen Kirchenmusik) war deren Übertragung durch den Aufklärungsphilosophen Moses Mendelssohn (1729–1786), auf der – neben der besprochenen Kantate Zumsteegs – auch die beiden Einzelwerke des Ravensburger Notenbestands beruhen. Der Rezensent von Rombergs Psalmvertonung, die weiter unten besprochen wird, unterstrich die besondere Eignung dieser Version zur Komposition: *Dass Romberg die Mendelssohnsche Uebersetzung der Lutherischen vorgezo-*

gen hat, wird man ohngefähr in gleichem Grade von Seiten der Tonkunst billigen, wie von Seiten der Poesie missbilligen. Mendelssohns Sprache ist gefügiger und glätter, als Luthers: Luthers, origineller, körniger und schwunghafter, als Mendelssohns.⁴⁸

– U 12: Zwölf Psalmen David's NACH MENDELSSOHN'S UIBERSETZUNG, für eine und mehr Singstimmen mit Begleitung des Piano=Forte in Musik gesetzt von Herrn Abbé Maximilian Stadler [2] te Lieferung. [2] tes Heft. In Wien bey Pietro Mechetti q^m Carlo, im Michaelerhaus der k. k. Reitschule gegenüber N^o 1221. 371 b. 374.

Das vorliegende Heft mit dem vorangestellten Titel⁴⁹ ist 1817 veröffentlicht worden.⁵⁰ Eine knappe, aber wohlwollende Rezension befindet sich allerdings erst am 10. August 1825 in der AMZ;⁵¹ aus dieser geht hervor, daß das Sammelwerk aus insgesamt 24 Stücken bestanden hat, die in zwei Lieferungen zu je vier Heften erschienen sind.⁵² In der kurzen Besprechung wird Stadlers Komposition als ein *treffliches Werk* gerühmt, das besonders für *häusliche Andacht und Erbauung, entweder in Einsamkeit oder mit wenigen Gleichgesinnten* geeignet sei; tatsächlich sind die Nummern 2 und 3 mit ihrer kleinen Besetzung (Singstimme und Klavier) für den kirchlichen Rahmen weniger gut verwendbar. Der Rezensent bedauert außerdem, daß das Werk *ausser Oesterreich noch bey weitem nicht bekannt genug zu seyn scheint, und doch recht Vielen überall bekannt seyn sollte*.

Die Archivalien aus Ravensburg bestehen aus den gedruckten Noten (Klavierpartitur und vier Vokalstimmen), deren Inhalt im Anschluß näher beschrieben wird; außerdem liegen noch handschriftliche Dublierstimmen zur Nummer XVIII vor, in denen sich der offensichtlich chorisch zu besetzende Vokalpart befindet, sowie zwei hinzubearbeitete Instrumentalstimmen (s. unten den entsprechenden Kommentar). In den gedruckten Noten sind die Psalmen Nr. 63, 26, 30 und 148 enthalten, wobei – mit Ausnahme des ersten Stücks – zu Beginn der jeweiligen Noten immer die ersten Worte der lateinischen Fassung stehen:

N^o XV. / Psalm 63 – Es-Dur. Dieses Stück ist nur in den Vokalstimmen enthalten und mußte wahrscheinlich mit weiteren Sängern besetzt werden, da mehrere Pausentakte zu Beginn in allen Stimmen enthalten sind; außerdem lautet nach dem genannten Verzeichnis von Pazdírek das Textincipit *Gott, mein Gott, bist du*, die vorliegenden Stimmen setzen jedoch erst mit den Worten *Deine Pracht ist köstlicher als Leben* ein. Der Vergleich mit dem Text Mendelssohns bestätigt dies, nur heißt dort die entsprechende spätere Passage: *Deine Huld ist köstlicher als Leben*.⁵³

N^o XVI. / Psalm 26 / JUDICA ME DEUS, QUONIAM EGO IN INNOCENTIA INGRESSUS SUM – D-Dur; Textbeginn: *Richte mich, o Ewiger, ich wand'l in Unschuld*. Noten für Singstimme

48 AMZ, 24. Jg., Nr. 46, 13. November 1822, Sp. 743.

49 Die beiden in eckigen Klammern genannten Zahlen sind handschriftlich eingetragen worden. Für die Titelseite beider Lieferungen verwendete man nur eine Druckplatte, weshalb diese Zählung und die des Heftes offenblieb; sie mußten dann von Hand nachgetragen werden. Unverständlicherweise nahm man jedoch die am Schluß genannten Plattennummern (371 b.[is] 374) auf, obwohl diese nur die erste, nicht die zweite Lieferung betrafen (s. folgende Anm.).

50 Plattennummer des vorliegenden Exemplars: 451. – Die vier Hefte der 1. Lieferung sind 1815 erschienen (Plattennummern 371–374); während die beiden ersten Hefte der 2. Lieferung die Plattennummern 450 und 451 tragen (1817 veröffentlicht), weisen die Hefte drei und vier dieser Lieferung die Plattennummern 726 und 727 auf (1819 erschienen). – Alle Datierungen nach WEINMANN, Alexander, *Verlagsverzeichnis Pietro Mechetti Quondam Carlo*, Wien 1966 (= *Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages*, Reihe 2, Folge 10), S. 11, 15 und 21. – Stadler vertonte noch zahlreiche weitere Psalmen in Mendelssohns Übersetzung.

51 AMZ, 27. Jg., Nr. 32, Sp. 537.

52 Vgl. hierzu auch die entsprechende Titelaufnahme in: Bayerische Staatsbibliothek (München), *Katalog der Musikdrucke*, München 1988, S. 6208. – Der Inhalt jeden Heftes einer Lieferung ist aufgeschlüsselt bei PAZDÍREK, Franz, *Universal-Handbuch der Musikkultur*, Wien 1904–1910.

53 MENDELSSOHN, Moses, *Die Psalmen*, hrsg. von Walter Pape, Zürich 1998, S. 91.

(keine nähere Bestimmung, Notation im Violinschlüssel; Stimmenambitus: d' bis fis'' mit Betonung des höheren Bereichs, weshalb für die Ausführung eher an Sopran oder Tenor zu denken ist) und Klavier. Es handelt sich um ein durchkomponiertes Klavierlied.

N^o XVII. / Psalm 30. / EXALTABO TE DOMINE – F-Dur; Textbeginn: *Ich will dich, Ewiger, erheben.* Noten für *Singstimme* (keine nähere Bestimmung, Notation im Violinschlüssel; Stimmenambitus: c' bis f'' mit Betonung des höheren Bereichs, weshalb für die Ausführung eher an Sopran oder Tenor zu denken ist) und Klavier. Es handelt sich um ein durchkomponiertes Klavierlied.

N^o XVIII. Psalm 148 / Quartett. / LAUDATE DOMINUM DE COELIS – A-Dur; Textbeginn: Lobt den Herrn vom Himmel her. Nach den beiden Klavierliedern wurde das dritte Stück als Partitur zu vier Vokalstimmen wiedergegeben (Akkoladen zu vier Systemen für Sopran, Alt, Tenor und Baß mit jeweils stimmtypischer Schlüsselung). Im Gegensatz zu N^o XV scheint hier der Notentext komplett vorzuliegen. – Neben den gedruckten Noten sind noch handschriftliche Dublierstimmen vorhanden (zwei für den Sopran sowie jeweils eine für Alt, Tenor und Baß), was auf eine chorische Aufführung des Psalms schließen läßt. Außerdem liegen eine mit *Flauto Primo* bezeichnete Stimme und eine weitere für Orgel bei; diese gehören zu einer offenbar hinzubearbeiteten, jedoch nur unvollständig erhaltenen Instrumentalbegleitung, deren Besetzung jedoch nicht mehr rekonstruierbar ist.

– U 04: *Der 120ste Psalm, metrisch übersetzt von J. A. Cramer, und als Chor zu zwey Sopran- und zwey Altstimmen, ohne Begleitung, für die Schüler der von den Musikfreunden des österreichischen Kaiserstaates errichteten Singschule in Musik gesetzt von J. F. von Mosel.*⁵⁴

Ignaz Franz Mosel (1772–1844) trat bereits 1788 in den Staatsdienst ein und hat in verschiedenen Positionen das kulturelle Leben seiner Heimatstadt Wien, welche er nie verlassen hat, mitbestimmt. Seine berufliche Laufbahn verlief in den geordneten Bahnen eines höheren Beamten der österreichischen Monarchie und bewegte sich hier durchaus nicht ausschließlich in musikalischen Bereichen. Seit 1801 bekleidete er das k. k. Obersthofmeisteramt, wurde 1818 in den Adelsstand erhoben und nannte sich fortan »Edler von Mosel«; 1821 zum »Wirklichen Hofrat« und Vizedirektor beider Hoftheater ernannt, blieb er in dieser Position bis 1829. Von diesem Jahr an diente er bis zu seinem Tod als erster Kustos der k. k. Hofbibliothek.

Seine musikgeschichtliche Bedeutung liegt vielleicht weniger in seinem kompositorischen Schaffen, von dem sich – wie es bereits 1877 heißt – *nichts erhalten* habe.⁵⁵ Dafür sorgte er als Bearbeiter zahlreicher Oratorien und Opern Händels für deren Aufführungen in Wien,⁵⁶ von besonderer musikhistorischer Bedeutung ist die Gründung und Leitung der ersten Konzerte der dortigen »Gesellschaft der Musikfreunde« zwischen 1812 und 1816 sowie mehrere musikgeschichtliche Abhandlungen (darunter die erste umfassende Biographie über Antonio Salieri, 1827, und die für seine Zeit wichtige Studie »Über die Original-Partitur des Requiems von W. A. Mozart«, 1839).

Im Unterschied zu den beiden anderen deutschen Psalmvertonungen des Ravensburger Bestands von Stadler und Romberg verwendete Mosel eine Übersetzung des evangelischen Theologen und Schriftstellers Johann Andreas Cramer (1723–1788), die der Rezensent der AMZ in seiner erst 1824 erschienenen Besprechung übrigens ebenso bemängelte wie die Vertonung selbst; durch die als nicht sehr hoch bewertete Qualität des Textes sei der Komponist zu einer *sentimentalen Behandlung* verleitet worden, *welche in vielen Stellen sich vor-*

⁵⁴ Das Werk erschien als Partitur und in Stimmen mit der Platten-Nummer 3116. Datierung nach WEINMANN, Alexander, *Vollständiges Verlagsverzeichnis Senefelder, Steiner, Haslinger*, Bd. 1, München 1979, S. 173 (hier wird als früheste Verlagsanzeige die in der *Wiener Zeitung* Nr. 124 vom 2. Juni 1820 genannt).

⁵⁵ MENDEL, Hermann, *Musikalisches Conversations-Lexikon* ..., Berlin 1877, Bd. 7, S. 177.

⁵⁶ Für die Bedeutung dieser Tätigkeit im dortigen Musikleben dieser Zeit spricht auch, daß sich die AMZ in einem verhältnismäßig umfangreichen Artikel damit auseinandersetzt (*Händels Oratorien, bearbeitet von Herrn von Mosel, in Wien*; in: AMZ, 29. Jg., Nr. 41 vom 10. Oktober 1827, Sp. 689–696).

findet, und die durchaus dem Charakter dieses Hymnus, so wie jenem des Alterthums überhaupt entgegen ist. Dennoch räumte der Kritiker ein, dass Singinstitute diese Bearbeitung zu dem [...] angegebenen Zwecke recht gut gebrauchen können. Als Uebungsstück für die bezeichneten Gesangschüler wurde das Werk also begrüßt, wenn man die musikalische Umsetzung des Textes unberücksichtigt ließ, in Hinsicht seines Kunstwerthes an sich (d. h. bei der Betrachtung des Wort-Ton-Verhältnisses) kam der Rezensent jedoch zu einem negativen Urteil.⁵⁷

Bei den Musikalien des Ravensburger Bestands handelt es sich nicht um den Originaldruck, sondern um eine Abschrift, die Espenmüller angefertigt hat. Auf dem Papierumschlag, in dem sich das Notenmaterial zu diesem Stück befindet, wurde neben Titel und Angabe zur Vokalbesetzung *4stimmig für den weiblichen Chor / Soprano Primo / Soprano Secundo / Alto Primo / Alto Secundo* noch eine Instrumentalbegleitung angegeben, für die jeweils zwei Flöten und Hörner, erste bzw. zweite Violine, Viola und Violone erforderlich sind. Demnach handelt es sich auch hier um die Bearbeitung des ursprünglich a cappella aufzuführenden Werks. Außerdem wurden auf der Titelseite links oben drei Aufführungsdaten aus den Jahren 1841, 1845 und 1849 eingetragen.

Das Notenmaterial zu den Vokal- und Instrumentalstimmen liegt vollständig mit Dublierstimmen für den Chor vor, wobei die auf dem Umschlag mit *Alto* bezeichneten Stimmen hier als *Soprano Tertio* bzw. *Quartio* [sic] durchgezählt wurden.⁵⁸ Wahrscheinlich existierte innerhalb des Konvoluts keine Partitur, da der Chor mit seiner grundlegenden Bedeutung als »enge Partitur« (d. h. in Akkoladen zu zwei Systemen mit zwei Stimmen je System) vorhanden ist, die dem Original entspricht.

Die Begleitung erforderte bereits rein satztechnisch eine grundlegende Ergänzung: für das ursprünglich »baßlose« Werk mußte eine Fundamentstimme neu angefertigt werden. Natürlich hatte sich die Instrumentalbegleitung am (übrigens sehr einfach und homophon ausgeführten) Vokalsatz zu orientieren; Espenmüller gestaltete jedoch besonders die Streicher- und Flötenstimmen sehr eigenständig, indem er mit diesen den vorgegebenen Chor in reicher Figuration umspielen ließ; lediglich den Hörnern sind nur einige stützende Akkordwürfe zugewiesen.

– U 10: *Psalm für 2 Chöre; (v. A. Romberg).*

Andreas Romberg (1767–1821) ist heute – wenn überhaupt – noch als Komponist von Friedrich Schillers populärstem Gedicht, »Das Lied von der Glocke«, bekannt (op. 25 bzw. *7tes Werk der Gesangstücke*);⁵⁹ seit ihrer Veröffentlichung (Bonn: Simrock, 1809) hatte diese Vertonung im 19. Jahrhundert einen unglaublichen Erfolg und erklang bis ungefähr zur Jahrhundertwende in zahllosen Aufführungen. Neben fünf Opern, Orchester- und Kammermusik nahmen kirchenmusikalische Werke in Rombergs Schaffen einen breiten Raum ein (hier sind v. a. seine beiden Oratorien »Der Messias« und »Der Erbarmere« nach Dichtungen von Klopstock zu nennen).

In den Ravensburger Musikalien des vorliegenden Chorwerkes von Romberg wurde jeweils die o. g. Überschrift eingetragen. Es handelt sich dabei um ein Stück aus einem größeren Sammelwerk, das erst kurz nach A. Rombergs Tod als *65stes Werk, und 22stes der Gesangstücke* in Offenbach/M. bei André ca. 1821 in Partitur und Stimmen unter folgendem Titel herausgegeben worden ist: *Psalmodie von Andreas Romberg, bestehend in sieben 4-, 5-,*

⁵⁷ AMZ, 26. Jg., Nr. 36 vom 2. September 1824, Sp. 588–591.

⁵⁸ Erster, zweiter und dritter Sopran jeweils dreifach, der vierte zweifach.

⁵⁹ Die doppelte Werkzählung innerhalb des Gesamtschaffens (nämlich die separate Numerierung von Vokalkompositionen) trifft man im 19. Jahrhundert mehrfach an.

8- und 16stimmigen Psalmen und Lobgesängen, nach Moses Mendelssohns Uebersetzung.⁶⁰ In der ausführlichen Rezension vom 13. November 1822 berichtet Johann Friedrich Rochlitz (1769–1842), der damalige Herausgeber der »Allgemeinen musikalischen Zeitung«, zur Entstehung des aus insgesamt sieben Psalmvertonungen bestehenden Sammelwerks:⁶¹ [Romberg] hatte einige Jahre vor seinem Tode auf einer seiner letzten Reisen auch Offenbach, und daselbst den trefflichen Singverein besucht, in diesem aber die Gesangstücke des Hrn. Hofr. André, für diesen Verein verfasst, mit viel Vergnügen gehört. Das erzeugte in ihm den Gedanken, zunächst für diese Anstalt etwas Aehnliches zu schreiben. Ueber der Arbeit ward ihm aber diese selbst immer werther; sein Vorsatz dehnte sich in seinem Geiste aus, ein Stück drängte ihn zum andern, und so entstand diese Folge. Für die Verwendung der Werke bei evangelischen Gottesdiensten dürfte nicht unerheblich gewesen sein, daß man (wie es an späterer Stelle der Rezension heißt) nirgends in Profanes geführt, oder wohl gar an das Theater erinnert werde.⁶²

Insgesamt sieben Vertonungen mit Psalmübersetzungen Moses Mendelssohns kamen so zusammen, wobei diese Stücke – bis auf eine Ausnahme⁶³ – für Chor a cappella in verschiedener Besetzung (darunter auch bis zu vierchörige oder auch solistisch auszuführende Teile) bestimmt waren:

- | | |
|----|---|
| 1. | <i>Gebet Davids, nach dem LXXXV. Psalm: für 1 Chor</i> |
| 2. | <i>Psalm XC: Gebet Moschehs, des göttlichen Mannes: für 2 Chöre</i> |
| 3. | <i>Psalm CXXI: für 2 Chöre</i> |
| 4. | <i>Psalm VIII, dem Sangmeister auf Githith: für 2 Chöre</i> |
| 5. | <i>Lobgesang [ohne nähere Quellenangabe]: für 1 Chor</i> |
| 6. | <i>Lobgesang nach dem Psalm CL: für 1 Chor</i> |
| 7. | <i>Hallelujah, nach den Psalmen CXVII und CXLVIII: für 4 Chöre</i> |

Der hier vorliegende Psalm 121 »Ich schau empor nach jenen Bergen«, der nur die ersten drei der insgesamt acht Strophen umfaßt, war zweychörig, *Soli wechselnd mit Tutti* zu besetzen, und der Rezensent charakterisierte dieses Stück als *populären Satz im neuern Motettenstyl; die Chöre, erst wechselnd [mit Echoeffekten], dann zusammenretend* [erst hier wirklich achtstimmig]; *alles leicht zu fassen, leicht auszuführen; besonders auch für Schulchöre und ihre Umgänge geeignet*.⁶⁴ Für die tatsächliche Beliebtheit gerade dieser Vertonung spricht, daß sie noch ungefähr zwanzig Jahre nach ihrer Erstveröffentlichung in das erste Heft der *SAMMLUNG gediegener Gesangstücke* als Nr. 26 aufgenommen worden ist, die unter dem Titel *Museum für Vocalmusik* bei F. Busse in Braunschweig erschien.⁶⁵

Von dem Aufführungsmaterial sind allerdings nur noch fünf Instrumentalstimmen erhalten: zwei Hörner (beide Stimmen auf ein gemeinsames Blatt notiert), zwei Violinen, Viola bzw. für Violoncello (*ò Violone*). Somit muß es sich bei den Musikalien des Ravensburger Bestands um eine bearbeitete Fassung mit Orchesterbegleitung handeln, die vielleicht nach den örtlichen Erfordernissen von Espenmüller angefertigt worden ist. Ob das Begleitorchester noch größer gewesen ist, kann hier nicht mehr festgestellt werden.

⁶⁰ Jedes Stück ist als Einzelausgabe in beiden Formen erschienen (Datierung aufgrund der Platten-Nummern 4301 bis 4307 nach DEUTSCH, Otto Erich, *Musikverlagsnummern. Eine Auswahl von 40 datierten Listen, 1710–1900*, 2., verb. und 1. deutsche Ausgabe, Berlin 1961, S. 6).

⁶¹ AMZ, 24. Jg, Nr. 46, Sp. 741–751 (Zitat: Sp. 741 f.).

⁶² Ebd., Sp. 746 f.

⁶³ Lediglich ein Abschnitt von Nr. 2 ist als *Zwischensatz für eine Altstimme* mit *obligatem Fortepiano* ausgeführt (ebd., Sp. 742).

⁶⁴ Ebd., Sp. 742 und 748.

⁶⁵ Im *Katalog der Musikdrucke* der Bayerischen Staatsbibliothek (München 1988) wurde diese Veröffentlichung mit 1845 datiert.

– U 01: *Bass- oder Alt-Solo mit Begleitung von 4. Singstimmen und Orchester von Jgn. Assmayr, Capellmeister in Wien. Partitur.*

Ignaz Assmayr (1790–1862) wurde in Salzburg geboren, wo er u. a. Schüler von Johann Michael Haydn war, und übernahm mit 18 Jahren die Organistenstelle am dortigen Stift St. Peter. 1815 übersiedelte er nach Wien, das zu seiner zweiten Heimat wurde. Gleichzeitig mit Franz Schubert, zu dessen engem Freundeskreis er gehörte, war er Schüler von Antonio Salieri. Von Anselm Hüttenbrenner ist ein Bericht überliefert, wonach er selbst, Schubert, Assmayr und ein weiterer enger Bekannter um 1815 sich *jeden Donnerstag abends* [trafen, um] *ein neues, von uns komponiertes Männerquartett [...] zu singen*,⁶⁶ Schubert widmete ihm außerdem seinen berühmten »Trauerwalzer« (D 365 Nr. 2). Ab 1823 war Assmayr in verschiedenen Positionen in der kaiserlichen Hofkapelle tätig bis er 1846 zum Hofkapellmeister ernannt wurde.

Bereits in seiner Salzburger Zeit komponierte Assmayr v. a. Kirchenmusik, darunter auch so umfangreiche Kompositionen wie das Oratorium »Die Sündflut« und die Kantate »Die Worte der Weihe«. In Wien entstanden dann zwar außerdem mehrere Instrumentalwerke (vorwiegend Kammer- und Klaviermusik), doch blieb der Schwerpunkt seines Schaffens weiterhin im Bereich der geistlichen Musik (Messen, Gradualien, Offertorien). Obwohl er in diesem Zusammenhang als *Haupt des Traditionalismus* galt,⁶⁷ geriet Assmayr ebenso wie der zuvor erwähnte I. F. Mosel bald nach seinem Tod in Vergessenheit, und im »Musicalischen Conversations-Lexikon« lautet das ziemlich vernichtende Urteil: *Alle seine Arbeiten sind rein und correct geschrieben, ermangeln aber besonderer schöpferischer Eigenthümlichkeit*.⁶⁸

Die ursprüngliche Bestimmung des vorliegenden Werkes war bisher nicht endgültig klärbar. Pazdírek verzeichnet es unter der Opuszahl 52 als *Offertorium* und nennt neben der Chor- bzw. der Orchesterbesetzung (vierstimmiger Chor, je zwei Fagotte und Hörner, Streicher) noch eine Alt-Solostimme. Im Verlagsverzeichnis von Weinmann lautet der (wahrscheinlich zuverlässigere) Titelnachweis hingegen: *Graduale de Tempore für Alt- od. Baß-Solo, 4 Singst., 2 V., Va., Vc., Cb., 2 H., 2 Fg.* (Partitur und Stimmen; Platten-Nummer: 3830), und hier wurde die Ausgabe genauer benannt: *Fünfte Beilage zur A[[llgemeinen] W[iener] M[usik-]Z[eitung]*, 3. Jg., 1843.⁶⁹

Die handschriftliche Partitur des Ravensburger Bestands stimmt mit den erwähnten Besetzungen überein (allerdings ist das Vokalsolo für eine Baßstimme notiert), nennt jedoch keine liturgische Bestimmung; dafür ist als Quelle der Abschrift unter der Titelangabe noch *Aus der Wiener Musikzeitung* angegeben. Der Kopist hat die Partitur hier außerdem mit 1844 datiert und als Besitzvermerk *Übelmesser* eingetragen.⁷⁰ Bei dem ursprünglichen Text »Cum invocarem exaudivit me Deus«, der in der Partitur vorhanden ist, handelt es sich um die beiden ersten von insgesamt zwölf Versen des vierten Psalms, und für die Verwendung im evangelischen Gottesdienst hat ein anderer Schreiber die Vokalstimmen zusätzlich mit deutschem Text unterlegt (s. Faksimile), der sich am Original orientiert:

66 DEUTSCH, Otto Erich, *Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde*, Leipzig 1957, S. 206.

67 *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel 1973, Bd. 15, Sp. 322, Artikel »Assmayr, Ignaz« von Susanne Antonicek.

68 MENDEL, Hermann (wie Anm. 55), Berlin 1870, Bd. 1, S. 316.

69 WEINMANN, Alexander, *Verlagsverzeichnis Pietro Mechetti ...* (wie Anm. 50), S. 105.

70 Bei diesem muß es sich um den damaligen Oberlehrer Friedrich Übelmesser gehandelt haben (freundliche Auskunft von Frau Beate Falk vom Stadtarchiv Ravensburg).

Originaltext	Deutsche Version
Cum invocarem exaudivit me Deus justitiae meae: in tribulatione dilatasti mihi.	Da ich zu Gott rief, hat er mich erhört, mein Heiland und Erlöser. Aus meinem Jammerthale hast du mich herausgeführt.
Miserere mei, et exaudi orationem meam.	Herr, erbarm' dich meiner und erhöre mein Flehen und mein Seufzen.

Adagio.

Org. C.
 Fagott.
 Viol. I.
 Viol. II.
 Solo.
 Sopr.
 Alt.
 Tenor.
 Bass.
 Violon.
 Contrabaß.

Cum in vo-ca-rem, cum in vo-ca-rem et au-
 da us auf fell auf de auf fell auf fell auf

Erste Seite der von Oberlehrer Friedrich Übelmesser angefertigten Partiturabschrift; deutlich ist die von zweiter Hand unter den Originaltext eingetragene deutsche Übersetzung zu erkennen. Im Unterschied zur zeitlich früheren Partitur der Kantate Zumsteegs (s. S. 107 des vorliegenden Beitrags) ist nun die Instrumentenanordnung der heute gebräuchlichen Form stark angenähert (zuerst Bläser, dann Streicher). Lediglich die Einfügung der Vokalstimmen zwischen Viola und *Contra Baß* folgt noch deren traditioneller Verbindung mit dem Instrumentalpaß (dies bleibt noch bis weit in die 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts erhalten); erst später positioniert man den Part der Sänger direkt über den ersten Violinen.

Das einsätziges Werk ist ganz auf den Gesangssolisten ausgerichtet. Zunächst trägt dieser in den ersten 45 Takten allein den Text vor, und der im folgenden hinzutretende Chor bleibt mit seinem schlichten, ausgesprochen homophon ausgeführten Satz im Vergleich zum Bassisten musikalisch eher zweitrangig. Das Orchester hat ebenfalls nur Begleitfunktion und beschränkt sich auf floskelhafte Figuren, die nur den harmonischen Verlauf unterstreichen; einzelne Instrumente treten solistisch nicht hervor.

c) Parodien

– U 05: *Mozart's vierstimmige Hymne / Gottheit! Dir sey Preiß und Ehre! / Soprano, Alto, Tenore & Basso; / mit Begleitung von / Violino Primo / Violino Secondo / Viola / Flauto Primo / Flauto Secondo / Oboe Primo / Oboe Secondo / Fagotto Primo / Fagotto Secondo / Cornu Primo / Cornu Secondo / Clarino Primo / Clarino Secondo / Tympani in D u. A. / Trombone di Basso. / Violoncello, Violone & Organo.*

Der handschriftliche, bis auf die erste Violine vollständig erhaltene Stimmensatz zu dieser Komposition Mozarts befindet sich in einem dunkelblauen Papierumschlag, auf dem der o. g. Titel eingetragen worden ist; wegen der hier notierten Aufführungsdaten, von denen das früheste *Pfingstfest 1831* lautet, kann ein terminus ante quem für die Anfertigung der Musikalien angegeben werden (mithin dürften sie also um 1830 geschrieben worden sein). Daß es sich bei der Hymne eigentlich um die Parodie einer Schauspielmusik gehandelt hat, war allerdings damals nicht bekannt.

1773 komponierte Mozart für das »heroische Drama: Thamos, König in Ägypten« von Tobias Philipp Freiherr von Gebler (1720–1786) einige Musiknummern, die er 1779 gründlich überarbeitet hat. Die komplizierte, vielfach auf Hypothesen beruhende Werkgeschichte dieser Schauspielmusik soll hier nicht näher referiert, sondern vielmehr gleich auf deren zeitgenössische Wirkung in der Form von Parodien dreier Sätze für den Gottesdienst eingegangen werden.⁷¹

Gblers Drama erwies sich offenbar nicht als überlebensfähig, und um wenigstens einige Teile der Komposition für Aufführungen zu retten, wurden von den insgesamt sieben Nummern – vermutlich mit Mozarts Einverständnis, vielleicht sogar auf seine Veranlassung – die drei Chorsätze (Nr. 1, 6 und 7) herausgelöst, mit geistlichen Texten in deutscher (bzw. die beiden ersten auch in lateinischer) Sprache parodiert und so für beide Konfessionen verfügbar gemacht.⁷² Zuerst erschienen diese kurz nach 1800 in ähnlicher Aufmachung wie die oben genannten Kantaten J. R. Zumsteegs (aufgrund der größeren Besetzung nun aber im Folioformat) mit einer durchgehenden Numerierung in drei Partiturdrukken bei Breitkopf & Härtel in Leipzig (Textincipits wie auf dem jeweiligen Titelblatt angegeben):

Nr. 1: *Hymne. Preis dir! Gottheit durch alle Himmel, etc. (Splendete te, Deus, etc.)*

Nr. 2: *Motette. Ob fürchterlich tobend sich Stürme erheben, etc. (Ne pulvis et cinis superbe, etc.)*

Nr. 3: *Hymne. Gottheit, dir sey Preis und Ehre!*

Es folgten bald weitere Veröffentlichungen von Klavierauszügen, andere Partiturausgaben und Stimmenmaterial (neben Breitkopf & Härtel bei Simrock in Bonn und bei dem Pariser Verlag Porro),⁷³ was auf eine entsprechende Popularität der Stücke schließen läßt. Nachdem in der AMZ vom 5. Dezember 1804 eine Rezension der beiden ersten Nummern erschienen war,⁷⁴ folgte ungefähr ein halbes Jahr später die Besprechung der dritten Nummer,⁷⁵ die auch in einer Abschrift Bestandteil der Ravensburger Musikalien ist. Aus dem Artikel geht hervor, daß dem Rezensenten die originale Herkunft wohl nicht bekannt gewesen ist (wenn er dies nicht sogar absichtlich verschwie):

Das ganze Stück hat das Gepräge des großen Kunstgenie's, welches jedem Kunstkenner und Kunstliebhaber Bewunderung abdringt [sic], und ihn auf seinen Fittigen mit empor reisst. Der gross angelegte Plan, die durchaus gute Haltung und Einheit der kombinierten Gedanken, der stets interessierende Harmoniestrom und die von Herzen und zu Herzen gehende Melodie, das – dem Anscheine nach – Unberechnete, und nur im Augenblick einer religiösen Begeisterung Ueberströmende – : das charakterisirt auch dieses herrliche Kunstprodukt des grossen Mannes.

⁷¹ Vgl. hierzu das Vorwort zur Erstveröffentlichung des vollständigen Werks in der *Neuen Mozart Gesamtausgabe* (NMA II/6/1).

⁷² Die Parodien wurden im entsprechenden Band der NMA auf S. 232 f. wiedergegeben.

⁷³ Vgl. hierzu die Nachweise in RISM (Reihe A I, Signaturen M 5244 bis M 5255).

⁷⁴ 7. Jg., Nr. 10, Sp. 162–164.

⁷⁵ 7. Jg., Nr. 43, 24. Juli 1805, Sp. 687 f.

Während die Instrumentalstimmen des Ravensburger Konvoluts jeweils in einem Exemplar vorliegen, existieren bis zu drei vokale Dublierstimmen, in denen sich zwei verschiedene Textfassungen befinden. Neben der deutschen Version des Drucks enthalten sie noch eine weitere Variante, die sich besonders im ersten der insgesamt drei Teile unterscheidet (der zweite Teil lehnt sich etwas enger an die vorgegebene Fassung an, und im dritten wird der Anfangstext ohnehin ab dem zweiten Vers wiederholt):

Chor – Tutti (original: »Priester und Jungfrauen«)

Text des Druckes	Text in einigen Ravensburger Stimmen
Gottheit, dir sei Preis und Ehre! Singet laut, vereinte Chöre, Euren jubelvollen Dank. Ihm, den tausend Welten preisen, Ihm, dem Gütigen, dem Weisen, Weihen wir den Lobgesang. [Textwiederholung]	Tönet, hehre Preisgesänge, Fei're laut, bewegte Menge Diesen Tag, dem Herrn geweiht! Ihm, dem ew'gen Gott der Liebe, Opfert Eures Herzens Triebe, Preiset ihn in Ewigkeit. Ihm weiht eures Herzens Triebe, Preiset ihn in Ewigkeit.

Chor – Tenor/Baß (original: »Priester«)

Von des Mittags heißem Sande
 Bis zum fernsten Meeresstrande
 Steigen Opfer dir empor.
 Früh ertönen uns're Lieder
 Und der Abend holt sie wieder,
 Nie verstummet unser Chor

Daß sich inniger vereine
 Mit dem Hirten die Gemeinde,
 Schart sie sich im Heiligtum.
 Weihet dem erneuten Bunde
 Dieses Festes heil'ge Stunde,
 Ihr zum Segen, Gott zum Ruhm.

Soli – Sopran/Alt (original: »Sonnenjungfrauen«)⁷⁶

Wie in heil'ger Tempelhalle,
 Unter der Trompeten Schalle
 Sanfter Flöten Zauberspiel,
 So vereint die Nationen,
 Die auf deiner Erde wohnen,
 Gottheit, ihres Danks Gefühl.

Chor – Tutti

Gute Gottheit, Wohlgefallen,
 Ja, verwirf dies Opfer nicht.
 Uns zu erfreuen, dir zu weihen,
 Bleibe stets die erste Pflicht

Gute Gottheit, Wohlgefallen,
 Für des Wortes süße Gab',
 Uns zu erfreuen, dir zu weihen,
 Strömt von heil'ger Stätt' herab.

Der Eingangschor wird ab dem zweiten Vers wiederholt.

Die Besetzung, wie sie auf der Titelseite des Umschlags genannt wird, entspricht nahezu derjenigen des Originals, bei dem allerdings statt der einen *Trombone di Basso* insgesamt drei Posaunen verlangt werden. Diese haben im übrigen nicht nur die Alt-, Tenor- und Baßstimmen des Chores zu verdoppeln, wie dies häufig in der Kirchenmusik besonders der Salz-

⁷⁶ Die folgenden Verse sind in beiden Fassungen identisch.

burger Tradition anzutreffen ist; sie sind von diesem weitgehend unabhängig ausgeführt, ohne deshalb wirklich eine selbständige Funktion zu besitzen. Von irgendeiner späteren Ausführung, in der instrumentatorische Veränderungen notwendig geworden waren, liegt noch eine zusätzliche, nicht mit der originalen identischen *Flauto II^{do}*-Stimme bei. Außerdem wurde die kurze solistische Passage der ersten Flöte in T. 6/7 um zwei Oktaven nach unten transponiert in die Stimme des ersten Fagotts nachträglich notiert und dann ein zweites Mal auf einen kleinen Zettel im Violinschlüssel (nun eine Oktave unter dem Original) übertragen – jetzt sollte sie offenbar von einer Oboe gespielt werden.

– U 13: *Terzetto / Ach! wie herrlich ist der Morgen! / aus der Operette / Die Schweizer-Familie / Weigl / für / Soprano Primo. / Soprano Secondo. / Basso; / mit Begleitung von / Violino Primo. / Violino Secondo. / Viola Primo. / Viola Secondo. / Flauto obbligato in F. / Clarinetto obbligato in C. / Cornu Primo in F. / Cornu Secondo in F. / Violoncello. / Violone.*

Wie bereits weiter oben angemerkt, ist die Parodie eines Stücks aus einer seinerzeit populären Oper für evangelische Musikalienbestände äußerst ungewöhnlich. Im vorliegenden Falle handelt es sich um das Terzett Emmeline (Sopran) – Gertrude (Alt) – Richard (Baß) »Ach, wie herrlich ist der Morgen« aus Joseph Weigls (1766–1846) am 14. März 1809 in Wien (Kärntnertheater) uraufgeführten lyrischen Oper »Die Schweizerfamilie« (3. Akt, Nr. 16). Das dreaktige Werk mit seiner damals modischen, eine heile Natur verherrlichenden Schweizer Bergszenerie wurde nicht nur rasch auf nahezu allen Bühnen des deutschen Sprachraums nachgespielt; das Stück trat bereits ab 1811 seinen Triumphzug durch alle Opernhäuser in ganz Europa und ab den 1840er Jahren auch in Amerika an und wurde hierfür in zahlreiche Sprachen übersetzt.

Auf der oben genannten Titelseite des Umschlags (s. auch das Faksimile auf der übernächsten Seite des vorliegenden Beitrags) vermerkte der Schreiber rechts unten: *Possessor: Matthaeus Espenmüller. Ravensburg am Fastnachts=Dienstag 1823.* Damit kennen wir nicht nur den Besitzer (und Schreiber) des Notenmaterials, sondern auch noch den genauen Termin der Niederschrift. Der unterlegte neue Text lautet »Gott, vor dem wir betend stehen« und ist nun mit der naiv-heiteren Musik des in der Singspieltradition stehenden Bühnenwerks verbunden, wie sie eigentlich den eher asketischen Vorstellungen der evangelischen Kirche fremd war. Offenbar traf das Terzett jedoch den Geschmack der Bevölkerung, denn ebenfalls auf der Titelseite wurden nicht weniger als 14 Aufführungsdaten eingetragen (frühester Termin *Am 28. Aug. 1825 [...] in der Frühpredigt*, der späteste lautet aber *Am 11. Octbr. 1843 Nachts im Gasthof zum grün. Baum*, und in diesem profanen Rahmen dürfte der Originaltext verwendet worden sein⁷⁷).

Wie aus den vorstehenden Texten zu entnehmen ist, wurde also die einstrophige Originalfassung in zwei Strophen umgewandelt, wobei der unbekannte Verfasser nicht nur das Versmaß teilweise veränderte, sondern auch noch die beiden Strophen unterschiedlich strukturierte. Insgesamt wirkt die Parodie im Vergleich zu dem zwar einfachen, dafür aber in sich stimmigen Originaltext deutlich holpriger.⁷⁸

⁷⁷ Eine einzelne Stimme für den ersten Sopran mit dieser Fassung liegt dem Konvolut bei. – Der »Grüne Baum« lag am Marienplatz und wird heute als »Ratsstube« weitergeführt (für diesen Hinweis danke ich sehr herzlich Frau B. Falk vom Stadtarchiv Ravensburg).

⁷⁸ Das Libretto der »Schweizerfamilie« stammt übrigens von Ignaz Franz Castelli (1781–1862), einem österreichischen Schriftsteller und Redakteur, der seine Werke teilweise unter Pseudonymen veröffentlichte (»Fatalis«, »Kosmas« oder auch »C. A. Stille«). Neben weiteren Libretti für Franz Anton Rösler (»Elisene, Prinzessin von Bulgarien«, 1807) oder Franz Schubert (»Die Verschworenen oder Der häusliche Krieg«, 1823 komponiert, posthum 1861 uraufgeführt) stammen von ihm noch zahlreiche Übertragungen ins Deutsche von seinerzeit beliebten Opern für Aufführungen der Wiener Hofoper (darunter z. B. »Die Hugenotten« von G. Meyerbeer oder F. A. Boileudius »Die weiße Dame«).

8. Aug. 1823
 8. Okt. 1826
 1. Nov. 1828
 1. Febr. 1830
 1. Mai 1831
 1. Aug. 1832
 1. Okt. 1833
 1. Dez. 1834
 1. Febr. 1835
 1. Apr. 1836
 1. Juni 1837
 1. Aug. 1838
 1. Okt. 1839
 1. Dez. 1840
 1. Febr. 1841
 1. Apr. 1842
 1. Juni 1843
 1. Aug. 1844
 1. Okt. 1845
 1. Dez. 1846
 1. Febr. 1847
 1. Apr. 1848
 1. Juni 1849
 1. Aug. 1850
 1. Okt. 1851
 1. Dez. 1852
 1. Febr. 1853
 1. Apr. 1854
 1. Juni 1855
 1. Aug. 1856
 1. Okt. 1857
 1. Dez. 1858
 1. Febr. 1859
 1. Apr. 1860
 1. Juni 1861
 1. Aug. 1862
 1. Okt. 1863
 1. Dez. 1864
 1. Febr. 1865
 1. Apr. 1866
 1. Juni 1867
 1. Aug. 1868
 1. Okt. 1869
 1. Dez. 1870
 1. Febr. 1871
 1. Apr. 1872
 1. Juni 1873
 1. Aug. 1874
 1. Okt. 1875
 1. Dez. 1876
 1. Febr. 1877
 1. Apr. 1878
 1. Juni 1879
 1. Aug. 1880
 1. Okt. 1881
 1. Dez. 1882
 1. Febr. 1883
 1. Apr. 1884
 1. Juni 1885
 1. Aug. 1886
 1. Okt. 1887
 1. Dez. 1888
 1. Febr. 1889
 1. Apr. 1890
 1. Juni 1891
 1. Aug. 1892
 1. Okt. 1893
 1. Dez. 1894
 1. Febr. 1895
 1. Apr. 1896
 1. Juni 1897
 1. Aug. 1898
 1. Okt. 1899
 1. Dez. 1900

U 13

Terzetto

Neh' wie herrlich ist der Morgen!

aus der Operette:

Die Schweizer-Familie

Weigl

für

Soprano Primo

Soprano Secondo

Baß

mit Begleitung von

Violino Primo

Violino Secondo

Viola Primo

Viola Secondo

Flauto obbligato in F.

Clarinetto obbligato in C.

Cornu Primo } in F.

Cornu Secondo }

Violoncello

Viola

(Der Ev. Kirche gehörig)

Matthaeus Eschenmüller

Musikdirektor in Tetsch

1823

* Mit dem besten Vorbehalt:
 Gott sei dem wir betend sehen.

Titelseite des Gesamtumschlags zum Terzetto in der Handschrift Espenmüllers. Links oben sind die Auf führungsdaten angegeben, wie dies mehrfach in den Noten des Ravensburger Bestands anzutreffen ist. Rechts unten hat sich der Musikdirektor als Besitzer eingetragen; nach dem Übergang in den Besitz der Kirche wurde das Possessor gestrichen und mit Der Ev. Kirche gehörig ersetzt (Handschrift wahr scheinlich erst 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts).

Originaltext	Zweistrophige Parodie
Ach, wie herrlich ist der Morgen! Es entschwinden alle Sorgen, Keine Thräne füllt den Blick. Heiter strahlt die Sonne wieder, Ruh' und Frieden kehren wieder In dies arme Herz zurück.	Gott, vor dem wir betend stehen, Vater, höre unser Flehen! Sieh, zu Dir die Kinder wallen, Lass ihr Stammeln, lass Dir's wohlgefällig sein. Stärke, Vater, jetzt auf's neue Ihren Glauben, ihre Treue, Vater, höre unser Flehen. Lass, Erlöser, Deine Lehren, Uns durch That und Wandel ehren! Lass den schwachen Fuß nicht gleiten, Lass uns leiten, leit' uns, Herr, durch deinen Geist. Geist vom Vater und vom Sohne, Leite uns bis hin zum Throne, Lass, Erlöser, Deine Lehren Uns durch That und Wandel ehren!

Wahrscheinlich fertigte Espenmüller den Stimmensatz nach einem Klavierauszug an, da eine Partitur des Stücks nie veröffentlicht worden ist; neben den drei Vokalsolisten (1. und 2. Sopran, Baß) setzt sich das Orchester in der vorliegenden Fassung aus Flöte, Klarinette, zwei Hörnern, zwei Violinen, geteilten [!] Violen und Violoncello mit Violone zusammen.⁷⁹

d) Kleinere Werke

Da vier von insgesamt fünf der nun näher vorgestellten Notenkonvolute nicht exakt datierbar sind und die meisten hinsichtlich ihrer Entstehungszeit nicht sehr weit auseinanderliegen dürften, wurde dieses Kapitel alphabetisch gegliedert.

– U 02: Drei Chöre von Christoph Braun

Als weiteres Zeugnis für die musikalischen Verbindungen zwischen Ravensburg und Biberach darf man die Handschrift mit drei Chören von Chr. Braun (1828–1898) bewerten. Der Komponist war Schüler von Jacob Friedrich Kick, dem Nachfolger Knechts im Amte des Musikdirektors von Biberach, und als er 1876 selbst diese Stellung antrat (zuvor hatte er seit 1851 die gleiche Position in Giengen ausgefüllt), führte er somit in zweiter Generation die Tradition fort, die durch Knechts einstige Tätigkeit ein hohes Niveau und überregionales Ansehen genoß. Braun gründete 1877 den evangelischen Kirchenmusikverein und engagierte sich besonders im Bereich der süddeutschen Sängerbewegung. Mehrfach gehörte er zu den Preisrichtern bei den allgemeinen Liederfesten des Schwäbischen Sängerbundes, in dessen »Weiterem Ausschuß« er zwischen 1876 und 1879 tätig war. Außerdem richtete Braun 1895 das allgemeine Liederfest in Biberach aus.⁸⁰

Bei den drei Chören handelt es sich um verhältnismäßig flüchtig niedergeschriebene Noten in Partiturform, die wahrscheinlich erst kurz nach 1850 angefertigt worden sind. Jedes

⁷⁹ Original sind neben den Streichern jeweils paarweise Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte, Hörner, Trompeten (mit Pauken) zu besetzen.

⁸⁰ Alle Daten in Zusammenhang mit dem Schwäbischen Sängerbund s. GABLER, Georg, *Grundbuch des Schwäbischen Sängerbundes*, Stuttgart 1925, S. 82 und 84. – Biographische Informationen nach KUHN, A., *Bedeutende Biberacher. Zugleich heimatkundliches Lesebuch für Schule und Haus*, Biberach 1929, S. 126–128.

Stück ist für vierstimmigen Chor und deshalb jeweils in Akkoladen zu vier Systemen notiert; während die Besetzung von Nr. 1 (»Besiehet dich Gott, sei stark in Not«)⁸¹ und Nr. 3 (»Himmelan, nur himmellan soll der Wandel geh'n«) aus dem üblichen vierstimmigen gemischten Chor besteht (Sopran, Alt, Tenor, Baß), ist das zweite Stück (»Christe, du Lamm Gottes«)⁸² – etwas ungewöhnlicher – für Alt, geteilten Tenor und Baß gesetzt.

– U 03: *MOTETTE / gedichtet von Dkt. August Kahlert; / componirt / für 4 Singstimmen, / mit obligater Orgelbegleitung / und seinem Freunde / HERRN TOBIAS HASLINGER, / k. k. Hof- und priv. Kunst- und Musikalienhändler, / Ehrenmitglied der kön. schwedischen Akademie der Musik in Stockholm / gewidmet / von / Adolph Hesse. / 38tes Werk. / Eigenthum des Verlegers. / [links] No 7318. [zentriert] Eingetragen in das Archiv der [österreichischer Doppeladler] vereinigten Musikalienhändler [rechts] Preis f 2. – C. M. / P I. 8 gr. / [zentriert] Wien, bei Tobias Haslinger, / k. k. Hof- u. priv. Kunst- und Musikalienhändler. / Graben N^o 618.*

Das *Musikalische Conversations-Lexikon* bezeichnet den aus Breslau stammenden Adolph Hesse (1809–1863) als *einen der berühmtesten deutschen Orgelvirtuoson, vortrefflichen Pianisten und gediegenen Componisten*.⁸³ Neben seiner Lebensstellung als erster Organist an der Hauptkirche St. Bernhardin seiner Heimatstadt (seit 1831) unternahm er zahlreiche Konzertreisen, die ihn u. a. auch in verschiedene europäische Hauptstädte führten; anlässlich der durch ihn vorgenommenen Einweihung der großen Orgel zu St. Eustache in Paris, rühmte ihn die Presse, wonach er *allein schon mit den Füßen gewaltiger [spiele] als andere mit ihren Händen*.⁸⁴ Es ist naheliegend, daß von ihm v. a. Orgelwerke veröffentlicht worden sind; daneben erschienen aber auch sechs Sinfonien und zahlreiche Chorwerke.

Wahrscheinlich bestand zwischen dem Komponisten und dem Verfasser des Textes eine Bekanntschaft, wenn nicht sogar Freundschaft. Der ebenfalls aus Breslau gebürtige Karl August Thimotheus Kahlert (1807–1864) wurde 1836 zum außerordentlichen Professor der Philosophie an der dortigen Universität ernannt. Kahlert zählt zu den wichtigsten Musikschriftstellern der Neuromantik und gehörte den »Davidsbündlern« (einem Freundeskreis um Robert Schumann) an. Er veröffentlichte zahlreiche Arbeiten über das Musikleben seiner Zeit.⁸⁵

Vielleicht nicht ganz uneigennützig war Hesses Widmung an den bedeutenden Wiener Verleger Tobias Haslinger (1787–1842), der das Stück 1837 veröffentlichte.⁸⁶ Hesses berufliche Tätigkeit schlägt sich nicht nur in der Einrichtung einer Orgelbegleitung, sondern auch noch besonders deutlich in relativ genauen Registrierungshinweisen nieder, die dem Notenteil vorangestellt wurden:

1. *Im Hauptklavier starke 8=füssige Labialstimmen [= stärkere Register]*
2. *Im Oberwerk Flaut: anabile u-. Salicet 8-Fuss [= schwächere und »lieblichere« Register]*
3. *Im Pedal: Principal, Subbass und Violon 16-Fuss. Octavbass u. Doppelflaut: 8-Fuss*

81 Als Überschrift bzw. zur Texterkunft wurde *Ein Spruch* und *Herder* angegeben (die beiden anderen Stücke ohne Dichternachweis).

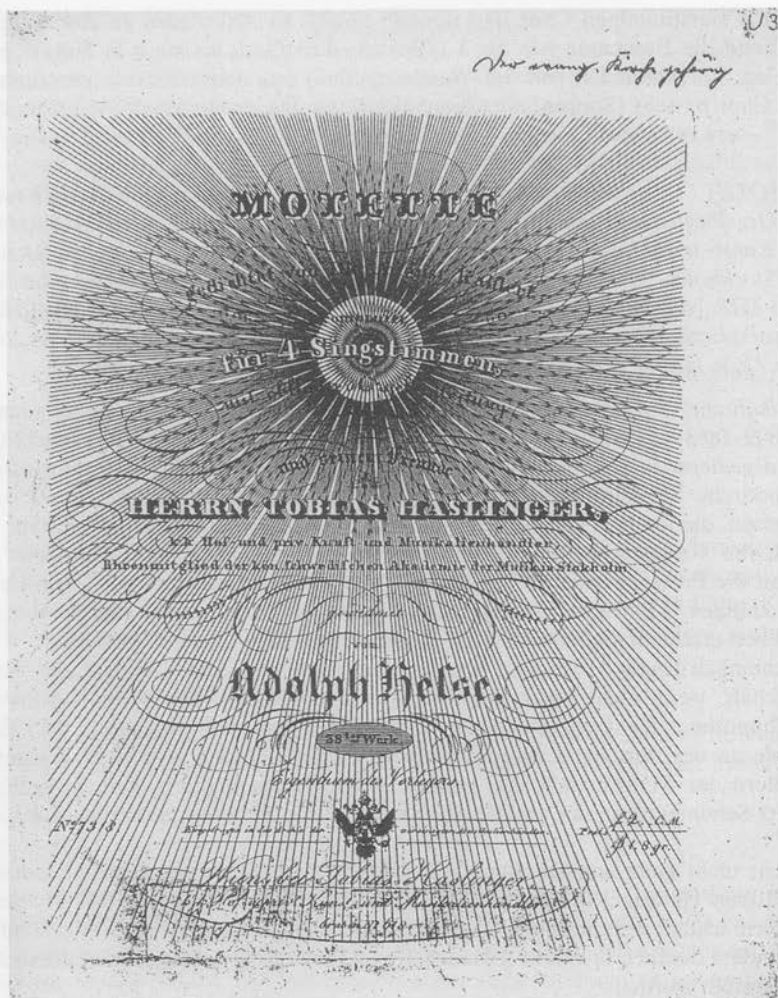
82 Überschrift: *Am Kreuze des Erlösers*.

83 Bd. 5, Berlin 1875, S. 223.

84 Zitiert nach ebd.

85 Ausführliche Literaturliste s. Artikel »Kahlert« von Wolfgang Boetticher in MGG, Bd. 7, Kassel 1958, Sp. 425 f.

86 WEINMANN, Alexander, *Vollständiges Verlagsverzeichnis ...* (wie Anm. 54), Bd. 2, 1980, S. 85 (der Verf. gibt für die benachbarten Platten-Nummern jeweils 1837 als Erscheinungsjahr an). – Bei der Erwähnung des Textautors fällt auf, daß dessen im Vorjahr erfolgte Ernennung zum Professor dort noch nicht berücksichtigt ist. Jedoch kann dies mit einer Verzögerung der Benachrichtigung, wie man sie für die damalige Zeit annehmen darf, erklärt werden.



Die aufwendig gestaltete Titelseite von A. Hesses *Motette* ist typisch für die Drucke jener Zeit aus dem Verlagshaus Haslinger. Rechts oben befindet sich der Besitzvermerk.

Damit dürfte für eine Aufführung die große romantische Orgel gemeint sein. Das Werk ist in vier Teile gegliedert; zu Beginn steht ein chorischer Satz (»Heilig, heilig, Gott, bist du«), es folgt ein vom Sopran angeführter Abschnitt des Solistenquartetts (»Lass der Erde schwache Sünder«), dem sich der Choral »Hilf uns zu des Himmels Klarheit« anschließt (s. S. 128); ohne Pause setzt mit dessen Schlußakkord eine vierstimmige Fuge ein (»Ruhm und Ehre deinem Namen«), die das ganze Stück wirkungsvoll und recht traditionell abschließt; das Kopfmotiv ist nahezu allgegenwärtig, und die damit verbundenen kompositionstechnischen Schwierigkeiten weisen Hesse als versierten Kontrapunktiker aus, der sein Handwerk verstand.

Neben dem vollständig vorhandenen gedruckten Notenmaterial aus Spielpartitur und jeweils einem Exemplar für jede Stimmlage des Chors (einschließlich der Solisten) liegen dem

Konvolut noch sieben handschriftlich angefertigte Stimmen bei, in denen sich erneut Espenmüllers Tätigkeit als Bearbeiter dokumentiert. Außer drei Dublierstimmen für Sopran, Tenor und Baß, in denen nur die chорischen Teile des Werkes enthalten sind, hat der Musikdirektor noch Stimmen für ein kleines Instrumentalensemble – bestehend aus erster und zweiter Violine, Bratsche und Violone – als Begleitung hinzugefügt. Dieses orientiert sich eng am vorgegebenen Satz der Orgel; die Streicher verdoppeln nahezu ausschließlich deren Part.

– U 06 und U 07: *Chorgesänge von Hans Georg Nägeli. Erste Sammlung.* [Stimmbezeichnung] Netto=Preis 8 Groschen (32 Kreuzer Züricher=Val.) mit Rabatt für Schulen und Singanstalten. Zürich, bey H. G. Nägeli, und in Commission bey Schropp u. Comp. in Berlin, Max u. Comp. in Breslau, Gebr. Almenräder in Cöln, Gayl in Frankfurt am Mayn, J. B. G. Fleischer in Leipzig und Steinkopf in Stuttgart

Im Ravensburger Bestand befinden sich zwei Konvolute mit insgesamt drei Werken des schweizer Komponisten, Musikpädagogen und Verlegers Hans Georg Nägeli (1773–1836),⁸⁷ auch sie wurden von M. Espenmüller angefertigt und stellen damit ein weiteres Beispiel seiner Bearbeitertätigkeit dar.

Die Quelle für Espenmüller muß der undatierte Stimmendruck einer Sammlung mit vierzehn Chorgesängen ohne Instrumentalbegleitung gewesen sein, dessen Titel hier vorangestellt worden ist,⁸⁸ aufgrund seines Erscheinungsbildes wurden die Noten wahrscheinlich im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts veröffentlicht. Ein Teil der Stücke ist mit dem konventionellen vierstimmigen gemischten Chor besetzt, andere enthalten hingegen noch weitere Stimmteilungen oder erfordern außerdem Vokalsolisten. Die von Espenmüller ausgewählten Stücke entsprechen den Nummern II, V und XIII des Drucks, wobei das erste im Konvolut U 06 enthalten ist und den zusätzlichen, im Original nicht vorhandenen Titel *Motette zur Confirmation* trägt; die beiden anderen liegen zwar in getrennten Stimmätzen vor, wurden aber in einen gemeinsamen Umschlag (U 07) eingelegt; auf der dortigen vorderen Umschlagseite hat Espenmüller dann untereinander zwei Titel eingetragen (s. Abbildung über nächste Seite).

Auf der vorderen Umschlagseite von U 06 hat Espenmüller nicht nur den Titel, den Komponisten und die Besetzung der vorliegenden Fassung angegeben, sondern auch ausdrücklich sich selbst als Autor der hinzugefügten Instrumentalbegleitung benannt: *Motette zur Confirmation / Comp. von H. G. Nägeli. / Sey uns gesegnet, heilige Stunde! / Soprano, Alto; / Tenore, Basso. / Mit Orchester=Begleitung; / bearbeitet von M. Espenmüller. / Zwey Violinen / Viola. / Zwey Flöten; in F. / Zwey Corni in Es. / Violone. / Partitur.* Hinzu kommen noch zwei Aufführungsdaten, die wie üblich links oben auf der Titelseite eingetragen worden sind: *Am 6. May 1849 bzw. Am 2. May 1852.* Auch hiermit kann zumindest wieder für die Niederschrift ein terminus ante quem angegeben werden.

Im Unterschied zu den beiden anderen Stücken von Nägeli ist diese Motette zweiteilig. Es handelt sich zunächst um einen langsamen Satz (*Larghetto*, 4/4-Takt) mit dem Textbeginn »Sei uns gesegnet, heilige Stunde«, dem ein etwas rascherer Teil (*Andantino*, 6/8-Takt) folgt (»Blicke hernieder, Vater«). Der hinzubearbeitete instrumentale Begleitsatz orientiert

⁸⁷ Nägeli hatte mit seinem auf den Lehrgrundsätzen Pestalozzis beruhenden Bildungsideal von einer möglichst weiten Verbreitung des Volksgesangs große Bedeutung v. a. für die Schweizer Sängerbewegung im frühen 19. Jahrhundert, aber seine Wirkung strahlte auch noch in den süddeutschen Raum aus. Neben zahlreichen Chorkompositionen (sein »Freut euch des Lebens« ist ja sogar zum Volkslied geworden) veröffentlichte er mehrere Lehrwerke (darunter die *Gesang-Bildungslehre, nach Pestalozzischen Grundsätzen, begründet v. M. T. Pfeiffer, methodisch bearbeitet von H. G. Nägeli*, Zürich 1810).

⁸⁸ Für die Hilfe bei der Suche nach diesem Druck und die Ermöglichung einer Einsichtnahme danke ich sehr herzlich Frau Dipl.-Bibl. Martin und Frau Knödler (Evangelisches Stift, Tübingen).

07

V. Motette von H. G. Nägeli.

Herr, unser Gott, du warst, du bist.

Soprano,

Alto,

Tenore,

Basso,

mit Begleitung von:

Violino Primo.

Violino Secondo.

Viola

Flauto Primo.

Flauto Secondo.

Violone o Organo.

XII. Hymnus von H. G. Nägeli.

Eich auf, geh auf in vollem Lauf.

Drei Singstimmen,

begleitet von

Zwei Violinen,

Zwei Flöten,

Zwei Corni in D^h von,Zwei Trompeten in D^h von,Tympani in D^h und A^h

Violone o Organo.

U 7/1

Der ev. Kirche ungeserig

Musiker faktisch eine Notation in As-Dur bedeutet, da das Stück in Es-Dur steht), sondern in Es (d.h. für die Spieler ergibt sich eine Stimme in C-Dur). Die Musiker müssen also nicht die gewöhnlichen Traversflöten (wie übrigens in den beiden anderen Nägeli-Bearbeitungen), sondern Alt-Instrumente verwendet haben.

Schließlich befindet sich unter den Noten noch eine Orgelstimme, in der der Chorsatz (allerdings ohne Textierung) auf zwei Systeme übertragen enthalten ist (sogenannte »enge Chorspartitur«). Wie bereits weiter oben in Zusammenhang mit den Kantaten Zumsteegs ausgeführt, kann man von der Mitwirkung dieses Kircheninstruments in der Regel ausgehen, auch wenn die Orgel auf dem Umschlag nicht genannt ist.

Auch die andere *Motette* »Herr, unser Gott, du warst, du bist« (U 07 Nr. 1) wurde – sicherlich ebenfalls von Espenmüller – mit einer ähnlich aufwendigen Orchesterbegleitung versehen, über deren Besetzung die Titelseite wie folgt informiert: ... mit Begleitung von *Violino Primo. Violino Secondo. Viola. Flauto Primo. Flauto Secondo. Violone ô Organo*. Der Stimmensatz dieses Werks liegt nicht mehr vollständig vor; erhalten sind – bis auf die *Violino Primo* – nur noch die Instrumentalstimmen (darunter wieder eine ausnotierte Orgelstimme).

Wesentlich schlichter präsentiert sich hinsichtlich seiner Ausarbeitung der Begleitsatz zum *Hymnus* »Geh auf in vollem Tag« (U 07 Nr. 2), der aus *Zwei Violinen; Zwei Flöten; Zwei Corni in D=Ton. Zwei Trompeten in D=Ton. Tympani in D= und A, Violone ô Organo* bestand; hier orientieren sich die Instrumente eng an den Chorstimmen, und von dem in einfachem Rhythmus gehaltenen Stück mit stark homophonem Charakter und den nur hier hinzugefügten Trompeten und Pauken dürfte eine festliche Würde ausgegangen sein. Auch hier sind nicht mehr alle Noten vorhanden (es fehlen drei der vier Vokalstimmen, auch die der ersten Violine ist verloren).

– U 08: *Terzetto und Chor / Comp. von Sigismund Neukomm. / Ich bin nur Staub, mein Gott. / Vier Singstimmen. / Violino Primo. / Violino Secondo. / Viola. / Flauto Traverso. / Clarinetto Primo. in C=Ton. / Clarinetto Secondo. in C=Ton. / Cornu Primo. in C=Ton. / Cornu Secondo. in C=Ton. / Fagotto Primo. / Fagotto Secondo. / Violoncello ô Violone. / Organo.*⁸⁹

Sigismund Neukomm (1778–1858) war Schüler u. a. von Joseph Haydn und im 19. Jahrhundert ein viel gespielter Komponist, dessen Werke an der Grenze zwischen Spätklassik und Frühromantik angesiedelt sind. Er wirkte als Lehrer in Wien, als Kapellmeister in St. Petersburg und ließ sich ab 1809 in Paris nieder, wo er bis zu seinem Tode lebte; allerdings unternahm er in dieser Zeit zahlreiche, teilweise mehrjährige Reisen, die ihn bis nach Brasilien brachten. Nach der 1815 erfolgten Aufnahme in die Ehrenlegion nannte er sich »Ritter von Neukomm«.

In seinem eigenen Werkverzeichnis zeugen 1265 Einträge von einer unglaublichen Produktivität,⁹⁰ und da nicht wirklich alle Kompositionen eingetragen worden sind, geht man von einem Gesamtwerk mit über 1300 Opera aus. Im Zentrum seines Schaffens stand die Kirchenmusik, von der seine Kantate »Der Ostermorgen« sicherlich am weitesten verbreitet war; sie ist auch in den Beständen des Schwäbischen Landesmusikarchivs mehrmals vertreten. Im nur drei Jahre nach Neukomms Tod erschienenen »Neuen Universal-Lexikon der Tonkunst« (1861) würdigte der Verfasser des betreffenden Personenartikels Neukomm sehr differenziert:⁹¹

89 Handschriftlicher, von Espenmüller angefertigter Umschlagtitel des Notenkonvoluts im Ravensburger Musikalienbestand.

90 Diese umfangreiche Handschrift ist als Faksimile veröffentlicht bei ANGERMÜLLER, Rudolph, *Sigismund Neukomm. Werkverzeichnis, Autobiographie, Beziehung zu seinen Zeitgenossen*, München 1977.

91 3. Band, Offenbach 1861, S. 28 f.

Mit ihm ging der letzte und bedeutendste der direkten Schüler [Joseph] Haydns dahin und überhaupt wohl einer der letzten Repräsentanten der ältern wiener Tonschule. Er war kein bedeutendes Genie, daß [sic] in allen seinen Hervorbringungen frappante Neuheiten, gewaltige Ergüsse und tiefe Bedeutsamkeiten geoffenbart hätte und das ergreifen, erschüttern, die Seele mit grossen Bildern erfüllen könnte; aber Alles, was er giebt, ist von einer edeln Empfindung diktirt, giebt sich natürlich und ungesucht und steigt nie unter die Würde der Kunst herab. Dabei ist er aller der Vorzüge theilhaftig, die überhaupt die wiener Schule⁹² charakterisirt: er ist klar und besonnen in Anlage und Ausführung, die höchste Angemessenheit und Gewandtheit herrscht in der Handhabung aller Kunstmittel, die Form ist vollendet und die fließende Melodik geht Hand in Hand mit einer sorgsamem, aber nicht geschraubten und überwürzten Harmonik.

Bei dem vorliegenden Stück handelt es sich um ein zweisätziges Werk, das aus einem Terzett für Sopran, Tenor und Baß (»Ich bin nur Staub, mein Gott«) und einem vierstimmigen gemischten Chor besteht, in dem für einige Takte die drei Vokalsolisten nochmals zu besetzen sind (»Von Berg und Tal und Hügel lacht uns Segen«). Über Neukomms Werkverzeichnis konnte diese Komposition nicht näher bestimmt werden, was die Vermutung nahelegt, daß sie Teil eines größeren Stücks ist. Jedenfalls war sie offenbar in der Mitte des 19. Jahrhunderts durchaus verbreitet, denn im Archivbestand aus Biberach liegt eine weitere Abschrift mit gleicher Besetzung vor (E 073); außerdem wurde der erste Satz (also lediglich das Terzett) als Partiturdruk (nun aber ohne Flöte, dafür mit zwei Oboen) in die Musikalienreihe »ARCHIV für kirchliche Musik ...« (2. Jg., Heft 4; Jena: Frommermann, o. J.) aufgenommen,⁹³ die von dem als Lehrer und Musikdirektor in Jena tätigen Karl Kalbitz (geb. 1800; Sterbedatum nicht bekannt) herausgegeben worden ist.

– U 11: *Chor auf das Christfest v. Schicht*

Nur noch einige handschriftliche Stimmen mit jeweils der o. g. Überschrift zu einem einsätzigen Chorwerk des in Leipzig wirkenden Komponisten Johann Gottfried Schicht (1753–1823) sind erhalten; ob es sich dabei um ein einzelnes Stück handelt oder dieses vielleicht aus einem größeren Werk Schichts herausgelöst worden ist, konnte bisher nicht geklärt werden.⁹⁴ Außer drei Orchesterstimmen (erste und zweite Trompete auf einem Blatt, Posaune, Orgel mit Generalbaßbezeichnung) liegt noch eine weitere unbezeichnete Stimme vor; hier wurde auf einem System entweder der Part der ersten Violine oder derjenige einer Vokalstimme (mit Text) notiert;⁹⁵ wahrscheinlich handelt es sich dabei um eine Direktionsstimme, mit der – anstelle einer Partitur – die Aufführung geleitet wurde. Das Notenmaterial stammt im übrigen nicht von Espenmüller und dürfte erst nach ca. 1850 angefertigt worden sein.

Im Bestand des Schwäbischen Landesmusikarchivs liegt dieses Stück ohne Überschrift nochmals innerhalb einer handschriftlichen Sammlung von vier Chören vor (Provenienz Herrenberg; 1. Hälfte 19. Jahrhundert; H 067 Nr. 4). Dort ist neben dem vierstimmigen gemischten Chor die Orchesterbesetzung mit jeweils zwei Flöten und Hörnern sowie Streichern und Orgel festgelegt. Ob überhaupt eines der beiden Konvolute auf der Originalbesetzung beruht, ist nicht feststellbar.

⁹² Mit diesem Hinweis stellt der Verfasser des Artikels Neukomm in die direkte Nachfolge Haydns, Mozarts und Beethovens.

⁹³ Ein Exemplar befindet sich im Schwäbischen Landesmusikarchiv unter Gg 436 Nr. 1 (Provenienz Guttenzell).

⁹⁴ Schicht war u. a. seit 1785 Direktor der Leipziger Gewandhauskonzerte und ab 1810 Thomaskantor. – Neben den Oratorien »Moses auf Sinai«, »Das Ende der Gerechten« und »Die Feier der Christen auf Golgatha« komponierte er zahlreiche Kantaten und weitere geistliche und weltliche Chormusik; jedoch heißt es 1878 im *Musikalischen Conversations-Lexikon*, daß seine Werke weitere Verbreitung nicht gefunden hätten (wie Anm. 55, Bd. 9, S. 102).

⁹⁵ Textbeginn: *Preis und Ehre, dir, o Höchster, du gibst den Empfindungen Worte, du öffnest die heilige Pforte des Tempels der jubelnden Harmonie ...*

Zum Vertrieb der Musikalien

Anhand der beiden Wiener Drucke mit den Werken Hesses und Stadlers (U 03 bzw. U 12) soll hier noch auf ein musikgeschichtlich für die Region interessantes Detail hingewiesen werden. Beide Musikalien besitzen nämlich jeweils einen gleichartigen Umschlag aus blauem Papier mit Etikett, auf dem sich – wie bei einem Formular – lithographierte Abschnitte befinden; diese wurden dann handschriftlich (im folgenden in eckigen Klammern wiedergegeben) nach den inhaltlichen Gegebenheiten ergänzt:

Musicalien Leihanstalt / von / G. A. Zumsteeg in Stuttgart. / No [11944.] / für [Cantaten Mehrstg. mit Pianoforte]

Musicalien Leihanstalt / von / G. A. Zumsteeg in Stuttgart. / No [16728.] / für [Cantaten Mehrstimmg; / 15] B. [mit Pianoforte].

Zusätzlich hatte man die originale Verlagsangabe auf der Titelseite mit einem weiteren schmalen Etikett überklebt, das allerdings in beiden Fällen abgelöst worden ist; dem Notenkonvolut von Stadlers Psalmen liegt es jedoch noch bei und trägt die lithographierte Aufschrift: *Stuttgart, bei G. A. Zumsteeg.*⁹⁶ Es handelt sich dabei also um Zeugnisse, die über den Vertriebsweg der ausländischen Noten informieren. Nach Johann Rudolf Zumsteegs Tod (1802) hatte seine Witwe – wohl eher der Not gehorchend und um die Familie weiterhin ernähren zu können – einen Musikverlag gegründet, der 1821 von dem gemeinsamen Sohn, Gustav Adolf Zumsteeg (1794–1859), übernommen und fortgeführt wurde (somit müßten die beiden Exemplare des Ravensburger Bestands erst nach dem genannten Jahr in den Handel gelangt sein); das Geschäft existierte noch bis zum Aufkauf durch den Verlag Sikorski im Jahr 1940. Da sich in den Beständen des Schwäbischen Landesmusikarchivs zahlreiche gleichartige Beispiele für G. A. Zumsteegs Händlertätigkeit in Zusammenhang mit den unterschiedlichsten Verlagen finden lassen, kann man seine herausgehobene Bedeutung für den Musikalienhandel für den südwestdeutschen Bereich in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts annehmen.

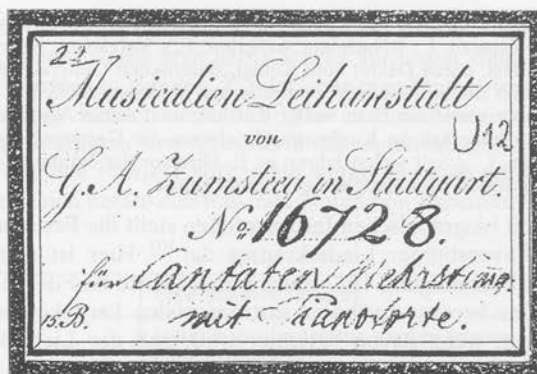
Matthäus Espenmüller

Mit großer Wahrscheinlichkeit stammen die meisten Musikalien des Ravensburger Bestands im Schwäbischen Landesmusikarchiv aus der Zeit, als Matthäus Espenmüller dort tätig war. Wie über die meisten der unzähligen in der Provinz wirkenden Musikdirektoren seiner Zeit, so ist auch über ihn nur wenig bekannt. Während man in moderneren Nachschlagewerken vergeblich nach Informationen über ihn suchen wird, enthält immerhin das gegen Ende des 19. Jahrhunderts ziemlich weit verbreitete »Musikalische Conversations-Lexikon« von 1873 wenigstens einen kurzen Eintrag, aus dem zu erfahren ist, daß Espenmüller 1780 zu Kaufbeuren geboren und ein *geschickter deutscher Tonkünstler* gewesen sei; zu seinem Beruf heißt es dann: *war Organist zu Ravensburg und Direktor der dortigen Winterconcerte und Kirchenmusik, in welcher Stellung er sich viele Verdienste erworben hat.*⁹⁷ Über Espenmüllers Tod im Jahr 1853 weiß das Lexikon indessen nichts.

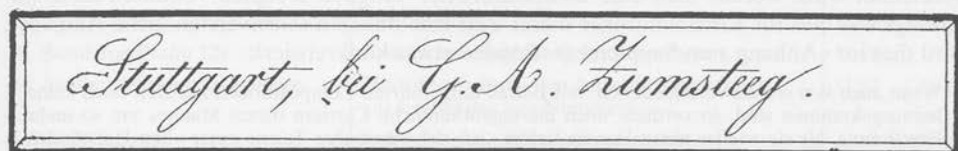
Einen erstaunlich umfangreichen biographischen Artikel enthält dann aber die »Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst«, allerdings an ziemlich versteckter Stelle; in einem »Anhang zum Supplement-Bande«, der nicht in allen Exemplaren dieses Ergänzungsbandes enthalten ist, befindet sich

⁹⁶ Entsprechende Spuren befinden sich auf der Titelseite von Hesses Motette. – Eine andere Form konnte auch aus einem Prägestempel mit entsprechendem Text bestehen.

⁹⁷ Wie Anm. 55, Bd. 3, S. 425.



Schild des Umschlags zu U 12 (geringfügig verkleinert), in den der Druck des Verlagshauses Mechetti (Wien) mit Stadlers Psalmvertonungen vom Auslieferer – Verlag G. A. Zumsteeg – eingebunden worden ist.



Etikett des Zwischenhändlers, das über die originale Verlagsangabe der gedruckten Titelseite geklebt wurde (geringfügig verkleinert).

eine sehr ausführliche Beschreibung von Espenmüllers Vita,⁹⁸ und da dieser Druck noch zu Lebzeiten des Ravensburger Musikdirektors erschienen war, liegt die Vermutung nahe, daß der detaillierte Inhalt des Textes auf Informationen beruht, die von Espenmüller selbst stammten. Die zuvor angegebenen Daten (aber auch die in Zusammenhang mit den Noten aufgestellten Annahmen) werden in diesem Beitrag alle bestätigt, Espenmüllers Lebensbeschreibung jedoch um wichtige Einzelheiten bereichert. Über seine Tätigkeit vor der Übersiedelung nach Ravensburg heißt es dort, daß er 1801 als Musik=Inspector nach Biberach gerufen worden sei, und dort bald Veranlassung und Gelegenheit gefunden habe, das Clavierspielen zu erlernen; hier sei er außerdem Schüler von J. H. Knecht gewesen. Des weiteren wird ihm attestiert, daß er nicht unbedeutende Fertigkeit im Violinspiel besessen und mit diesem Instrument auf den Chören beider Confessionen in Ravensburg und den nahen Klöstern Weingarten und Weissenau mitgewirkt habe.⁹⁹

⁹⁸ Anhang zum Supplement-Bande des Universal-Lexikons der Tonkunst, redigirt von F. S. Gaßner, Stuttgart 1842 (Personenartikel über Espenmüller auf den Seiten 18 und 19).

⁹⁹ Letztere Information ist in Zusammenhang mit der Musikpflege in den 1803 säkularisierten Klöstern Oberschwabens besonders interessant; damit wird dokumentiert, daß diese erforderlichenfalls »weltliche« Musiker aus der Umgebung für ihre Aufführungen holten und somit nicht allein auf die Möglichkeiten des Konvents beschränkt waren. – Außerdem bestätigt der Hinweis auf Espenmüllers Geigespiel die Vermutung, daß es sich tatsächlich um ihn gehandelt hat, der in der Liste der Mitwirkenden bei den Aufführungen von Haydns »Schöpfung« in Biberach unter Knechts Leitung an dreizehnter Stelle der Rubrik 1. Violin als H[err] Espenmüller von Ravensburg genannt worden ist (s. Anm. 33).

1805 erhielt E.[spenmüller] die erste Anstellung als Gesanglehrer an der in Ravensburg neu errichteten paritätischen Realanstalt. [...] Nachdem Auberlen, E.'s Vorgänger, gestorben war,¹⁰⁰ erhielt E. am 30. September 1808, durch Decret vom Königl. Baiarischen General=Landes=Commissariat von Schwaben,¹⁰¹ dessen Stelle als erster evangelischer Mädchenschullehrer und Organist. [...] Mehr als drei Jahrzehnte verrichtet E. zu voller Zufriedenheit seiner Vorgesetzten seine Organisten=Stelle, leitet die allsonntägliche Kirchenmusik, ebenso die Gesang=Übungen an der Realschule, jetzigem Lyceum. [...] Seit vielen Jahren ist E. Director der Winter=Concerte des Ravensburger Museums,¹⁰² zu dessen Ehrenmitglied er ernannt wurde.

Eine weitere Quelle mit biographischen Informationen stellt die Festschrift zum hundertjährigen Bestehen des Ravensburger Liederkranzes dar.¹⁰³ Hier ist noch zu erfahren, daß Espenmüller diese Chorvereinigung 1827 mitgegründet hatte und deren erster Dirigent (bis 1844) gewesen ist. Seine bereits erwähnten instrumentalen Fertigkeiten werden hier ebenfalls kurz angesprochen, wenn davon berichtet wird, daß der Liederkranz offenbar kein festes Probenlokal hatte und deshalb auch über kein Klavier verfügte: *Der Musikdirektor übte die Gesänge stets mit der Violine ein.* Neben der Mitwirkung des Chors an zahlreichen Liederfesten richtete Ravensburg 1841 zudem ein eigenes aus, und *Oberlehrer Espenmüller, ein altes und sehr rühriges Männchen führte mit viel Energie noch seine Battute.*¹⁰⁴

Während im »Musikalischen Conversations-Lexikon« Espenmüller zudem als *Tonkünstler* bezeichnet wird, woraus man eine kompositorische Tätigkeit lediglich vermuten kann (allerdings war dies für Kirchenmusiker dieser Zeit eine ohnehin selbstverständliche Aufgabe), wird dies im »Anhang zum Supplement=Bande« etwas konkretisiert:

Wenn auch von seinen verschiedenen, mit Beifall aufgeführten Compositionen zur Zeit noch keine herausgekommen sind, so verdient doch die eigenthümliche Carriere dieses Mannes um so mehr Erwähnung, als sie wieder einen Beweis liefert, daß sich das wahre Talent unter allen Umständen Bahn bricht.¹⁰⁵

Offenbar sind aber auch später Werke aus seiner Feder nicht erschienen, da bisher weder in den oberschwäbischen Beständen des Archivs noch in Bibliothekskatalogen oder einschlägigen Bibliographien etwas nachgewiesen werden konnte. Dafür enthält der Ravensburger Bestand mehrere Zeugnisse für seine Bearbeitertätigkeit, auf die bereits in den Kommenta-

100 Im *Ravensburgischen gemeinnützigen Wochenblatt für das Jahr 1808* (6. Jg., Nr. 15 vom 11. April d. J.) erschien ein kurzer Nekrolog: *Nachruf – dem Herrn Emanuel Friedrich Auberle [sic], 26jährigem Mädchenschulmeister, auch Organist, geboren zu Eßlingen, K.[önigreich] W.[ürttemberg], gestorben zu Ravensburg 1808* (Sp. 116 f.).

101 Zwischen 1802 und 1810 gehörte Ravensburg zum Königreich Bayern.

102 Das »Museum« wurde 1820 (laut Satzung) zu dem Zweck gegründet, *für die Freunde des gesellschaftlichen Umgangs, der Lektüre und der Musik einen Vereinigungsort herzustellen, wo, mit dem möglichst geringen Kostenaufwande, allen diesen verschiedenen Interessen auf eine anständige Art Befriedigung verschafft werden könne.* [...] *Neben diesem Museum, gewöhnlich Herrenmuseum genannt, besteht seit 1845 auch ein Bürgermuseum* (HAFNER, T., *Geschichte der Stadt Ravensburg. Nach Quellen und Urkunden=Sammlungen* hrsg. ..., Ravensburg 1887, S. 673). – Über die als *Winter=Concerte* bezeichnete Veranstaltungsreihe konnten bisher keine Informationen gewonnen werden; weder die Sichtung verschiedener Jahrgänge der örtlichen Zeitung noch die Literatur zur Geschichte Ravensburgs brachten hierzu irgendwelche Erkenntnisse.

103 STROHMAIER, Anton, *Geschichte des Liederkranzes Ravensburg 1827–1927. Festschrift aus Anlaß des 100jährigen Bestehens*, Ravensburg 1927. Das Kapitel über Espenmüller umfaßt immerhin 15 Seiten (S. 8–22; zur Biographie S. 20 f.; diese Publikation enthält auch eine Photographie des Musikdirektors).

104 Ebd., basierend auf einem Zitat des *Landboten vom Bodensee*. – Ein Bericht über dieses Liederfest befindet sich auch in der *Schwäbischen Chronik* vom 2. Juli 1841, S. 705 (irrtümlich wurde der Name des Musikdirektors allerdings mit *Eschenmüller* wiedergegeben).

105 Des weiteren wird noch in der Liederkranz-Festschrift erwähnt, daß Espenmüller zum Liederfest von 1841 den sogenannten »Sängergruß« komponiert habe (wie Anm. 103, S. 14); dabei handelt es sich um ein kurzes Chorstück, das vom ausrichtenden, örtlichen Liederkranz im Sinn eines Mottos dem Fest vorangestellt wurde.

ren zu den einzelnen Noten hingewiesen worden ist. Dies konnte aus zwei Gründe erforderlich gewesen sein: entweder wollte man gerne Stücke aufführen, ohne daß die hierfür erforderlichen Kräfte zur Verfügung standen,¹⁰⁶ oder aber man fügte – immer unter Berücksichtigung der örtlichen Möglichkeiten – einem original nur mit Vokalstimmen besetzten Werk ein Instrumentalensemble hinzu bzw. erweiterte die eigentlich geforderte Instrumentalbegleitung, weil entsprechende Musiker vorhanden waren, die man gerne beschäftigen wollte. Der Handschriftenvergleich ergab, daß folgende Noten von Espenmüller angefertigt worden sind:

Werk	Espenmüllers Tätigkeit	Signatur
A. Hesse: Motette op. 38	Instrumentalbegleitung hinzubearbeitet, Dublierstimmen	U 03
I. F. Mosel: Psalm 120	Instrumentalbegleitung hinzubearbeitet	U 04
W. A. Mozart: Hymne	Retuschen der Orchestrierung (nur eine statt drei Posaunen)	U 05
H. G. Nägeli: Motette	Instrumentalbegleitung hinzubearbeitet	U 06
H. G. Nägeli: 2 Chöre	Instrumentalbegleitung hinzubearbeitet	U 07
S. von Neukomm: Terzett und Chor	nicht klärbar	U 08
A. Romberg: Psalm 121	Instrumentalbegleitung hinzubearbeitet	U 10
M. Stadler: 4 Psalmvertonungen	Hinzubearbeitung von Instrumentalstimmen zur letzten der vier Nummern	U 12
J. Weigl: Terzett	wahrscheinlich selbst instrumentiert	U 13
J. R. Zumsteeg: Kantate Nr. 3	Evtl. Hinzubearbeitung von Tr 1 2, Pk	U 14
J. R. Zumsteeg: Kantate Nr. 6	–	U 15
J. R. Zumsteeg: Kantate Nr. 7	–	U 16
J. R. Zumsteeg: Kantate Nr. 9	–	U 17
J. R. Zumsteeg: Kantate Nr. 13	–	U 18
J. R. Zumsteeg: Kantate Nr. 15	Ersatzstimmen für Ob 1 2 (nun Klar 1 2)	U 19
J. R. Zumsteeg: Kantate Nr. 16	–	U 20

An der entsprechenden Stelle einer Arbeit zur Geschichte Ravensburgs heißt es dann rückblickend über den Tod Espenmüllers: 1853, 18. Feb. *Der um die Pflege des Gesangs und der Orchestermusik verdiente Schullehrer Espenmüller starb in einem Alter von 73 Jahren; er war aus Kaufbeuren gebürtig und zuerst Knopfmacher.*¹⁰⁷ Die zeitgenössische Berichterstattung nahm dagegen vom Hinscheiden des Musikdirektors keine Notiz, eine Würdigung im örtlichen *Amts- und Intelligenz=Blatt für den K. Oberamtsbezirk Ravensburg und die Umgebung* unterblieb. Lediglich aus einer kleinen privaten Danksagung der Hinterbliebenen, die in diesem Blatt am 23. Februar veröffentlicht worden ist, erfahren wir noch vom *harmonischen, das Gemüth tief ergreifenden Gesang der beiden Kirchenmusik=Personale und der Liederkränze* bei der Beerdigung.¹⁰⁸

¹⁰⁶ Ein Zeugnis hierfür sind die zusätzlich angefertigten beiden Klarinettenstimmen zu Zumsteegs Kantate Nr. 15 (U 19), mit denen die original zu besetzenden Oboen ersetzt werden konnten.

¹⁰⁷ HAFNER, T., *Altes und Neues aus der Geschichte Ravensburgs*, Ravensburg 1908, S. 31.

¹⁰⁸ Nr. 22 vom 23. Februar 1853, S. 149. – Wahrscheinlich sangen also Mitglieder der evangelischen und katholischen Kirchenchöre, und neben Espenmüllers »eigenem« Liederkranz wirkte auch die andere, später gegründete Chorvereinigung mit.

Die rund fünfzig Jahre von Espenmüllers Wirken im Musikleben von Ravensburg fielen in eine unruhige Zeit. Bis 1802 hatte es sich noch um eine Freie Reichsstadt gehandelt; dieser Rang ging im Zuge der politischen Umwälzungen verloren, und Ravensburg fiel zunächst an Bayern, dessen Truppen am 17. September 1802 einmarschierten. Acht Jahre später wechselte dann die Herrschaft, und am 12. November 1810 ergriff das Königreich Württemberg von der Stadt Besitz.¹⁰⁹ Auch die Revolution von 1848 erlebte er noch. Ob und wie er den politischen und gesellschaftlichen Änderungen dieser Zeitspanne gerecht wurde, kann nicht mehr festgestellt werden; daß er indessen seine Ämter sicherlich mit viel Fleiß und redlichem Bemühen ausgefüllt hat, darf man aus dem, was über ihn noch bekannt ist, mit einigem Recht annehmen. Die bisher noch weitgehend unerforschte Musikgeschichte Ravensburgs wurde durch ihn in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts sicherlich entscheidend bestimmt, und die Stadt sollte sich seiner dankbar erinnern.

**»Aufführungskalender«
nach den Daten der Musikalien
im Schwäbischen Landesmusikarchiv aus Ravensburg**

Wie bereits bei der Vorstellung der einzelnen Stücke des Ravensburger Bestands mehrfach angesprochen, befinden sich auf zahlreichen Umschlägen eine oder mehrere Datumsangaben; hiermit sind zwar sicherlich nicht alle, aber doch ein großer Teil der Aufführungen dokumentiert, die zwischen 1825 und 1852 (also ausschließlich noch zu Lebzeiten Espenmüllers) stattgefunden haben.¹¹⁰ In der folgenden Liste sind die Termine chronologisch aufgelistet (ggf. unter Hinzufügung des Anlasses, wenn dieser im Original genannt wurde); um einen besseren Eindruck von den damaligen Gepflogenheiten zu erhalten, wurden auch die Wochentage ermittelt bzw. die Daten, die nur unvollständig überliefert waren, so weit wie möglich rekonstruiert (naheliegenderweise fanden die meisten Aufführungen an Sonntagen statt).

Datum	Werk (mit Archivsignatur)
– 1825	
So 20. 2.	J. R. Zumsteeg: Kantate Nr. 6 (U 15)
Mo 28. 8. <i>Frühpredigt</i>	J. Weigl: Die Schweizerfamilie (Terzett) (U 13)
– 1826	
So 14. 5.	J. R. Zumsteeg: Kantate Nr. 13 (U 18)
Mo 26. 6.	J. R. Zumsteeg: Kantate Nr. 13 (U 18)
So 8. 10. <i>Frühpredigt</i>	J. Weigl: Die Schweizerfamilie (Terzett) (U 13)
– 1827	
So 3. 5. <i>Am heil. Pfingsttage</i>	J. R. Zumsteeg: Kantate Nr. 16 (U 20)
Di 10. 7. <i>Reformation</i>	J. R. Zumsteeg: Kantate Nr. 13 (U 18)
So 4. 11. <i>Dank= und Erndtefest</i>	J. R. Zumsteeg: Kantate Nr. 13 (U 18)
– 1828	
Mi 23. 1.	J. Weigl: Die Schweizerfamilie (Terzett) (U 13)
Sa 2. 2. <i>Maria Lichtmeß</i>	J. Weigl: Die Schweizerfamilie (Terzett) (U 13)
So 7. 4. <i>Am H. Ostertag während der Communion 2mal</i>	J. R. Zumsteeg: Kantate Nr. 16 (U 20)

109 Vgl. HAFNER, *Geschichte der Stadt Ravensburg* ... (wie Anm. 102), S. 656 bzw. 667 f.

110 Die Eintragungen scheinen im übrigen alle von Espenmüller selbst zu stammen.

Datum	Werk (mit Archivsignatur)
- 1829	
So 1. 2. <i>Nachmittags</i>	J. Weigl: Die Schweizerfamilie (Terzett) (U 13)
So 9. 8.	J. R. Zumsteeg: Kantate Nr. 16 (U 20)
- 1830	
So 28. 2. <i>Vormittags</i>	J. Weigl: Die Schweizerfamilie (Terzett) (U 13)
- 1831	
So 1. 5. <i>Nachmittags</i>	J. Weigl: Die Schweizerfamilie (Terzett) (U 13)
So 22. 5. <i>Pfingstfest</i>	W. A. Mozart: Hymne (U 05)
So 29. 5. <i>Trin.</i>	J. R. Zumsteeg: Kantate Nr. 15 (U 19)
<i>Ruhenfest</i> ¹¹¹ [22. und 23. 8.]	W. A. Mozart: Hymne (U 05)
So 25. 9.	J. R. Zumsteeg: Kantate Nr. 16 (U 20)
Di 27. 9.	J. R. Zumsteeg: Kantate Nr. 13 (U 18)
So ¹¹² 30. 10.	J. R. Zumsteeg: Kantate Nr. 15 (U 19)
So 27. 11. <i>Am 1. Advents=Sonntage</i>	J. R. Zumsteeg: Kantate Nr. 3 (U 14)
- 1832	
So 27. 5. <i>Pfingstfest</i>	W. A. Mozart: Hymne (U 05)
So 8. 7.	J. R. Zumsteeg: Kantate Nr. 15 (U 19)
So 30. 9.	J. R. Zumsteeg: Kantate Nr. 16 (U 20)
So 4. 11.	J. R. Zumsteeg: Kantate Nr. 15 (U 19)
- 1833	
So 19. 5. <i>Pfingstfest</i>	W. A. Mozart: Hymne (U 05)
So 19. 5.	J. R. Zumsteeg: Kantate Nr. 15 (U 19)
So 4. 8.	J. Weigl: Die Schweizerfamilie (Terzett) (U 13)
So 8. 9.	J. R. Zumsteeg: Kantate Nr. 15 (U 19)
So 15. 9.	J. R. Zumsteeg: Kantate Nr. 3 (U 14)
- 1834	
So 9. 3.	J. R. Zumsteeg: Kantate Nr. 15 (U 19)
So 7. 9.	J. R. Zumsteeg: Kantate Nr. 15 (U 19)
- 1835	
So 8. 2.	J. R. Zumsteeg: Kantate Nr. 16 (U 20)
So 12. 7.	J. Weigl: Die Schweizerfamilie (Terzett) (U 13)
- 1836	
Di 4. 9.	J. Weigl: Die Schweizerfamilie (Terzett) (U 13)
- 1837 [keine Nachweise]	
- 1838	
So 3. 5. <i>Pfingstfest</i>	W. A. Mozart: Hymne (U 05)
So 10. 6.	J. R. Zumsteeg: Kantate Nr. 13 (U 18)
So 15. 7.	J. Weigl: Die Schweizerfamilie (Terzett) (U 13)
- 1839	
Fr 11. 10.	J. Weigl: Die Schweizerfamilie (Terzett) (U 13)
- 1840	

¹¹¹ Das Rutenfest, das meistens im Juli des Jahres stattfindet, hat seinen Ursprung in einem Schulfest (15. Jahrhundert) und entwickelte sich in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts zu einem allgemeinen Volksfest, als das es bis zum heutigen Tag gefeiert wird (s. hierzu z. B. HAFNER, *Geschichte der Stadt Ravensburg ...* – wie Anm. 102, S. 265–272 oder *Chronik des Kreises Ravensburg. Landschaft, Geschichte, Brauchtum, Kunst, Hinterzarten* 1975, S. 737 f.).

¹¹² Datumsangabe auf der Titelseite des Umschlag: 23. ☉ [= Sonntag] n.[ach] Trinitatis

Datum	Werk (mit Archivsignatur)
– 1841	
So 1. 8.	J. Weigl: Die Schweizerfamilie (Terzett) (U 13)
So 10. 10. <i>Zum ersten Mal</i>	I. F. Mosel: Psalm 120 (dt.) (U 04)
– 1842	
Di 26. 7.	J. R. Zumsteeg: Kantate Nr. 16 (U 20)
– 1843	
So 26. 3. <i>Investitur des T. Herrn Dekans Beigel</i> ¹¹³	W. A. Mozart: Hymne (U 05)
So 11. 6.	J. R. Zumsteeg: Kantate Nr. 13 (U 18)
Mo 12. 6.	J. R. Zumsteeg: Kantate Nr. 13 (U 18)
Mi 11. 10. <i>Nachts im Gasthof zum grün. Baum</i>	J. Weigl: Die Schweizerfamilie (Terzett) (U 13)
– 1844	
So 28. 7.	J. R. Zumsteeg: Kantate Nr. 16 (U 20)
Do 3. 10.	I. F. Mosel: Psalm 120 (dt.) (U 04)
– 1845 [keine Nachweise]	
– 1846	
So 23. 8.	J. R. Zumsteeg: Kantate Nr. 16 (U 20)
– 1847	
So 8. 8.	S. v. Neukomm: Terzett und Chor (U 08)
So 12. 9.	S. v. Neukomm: Terzett und Chor (U 08)
– 1848 [keine Nachweise]	
– 1849	
So 6. 5.	H. G. Nägeli: Motette »Sei uns gesegnet« (U 06)
So 13. 5.	S. v. Neukomm: Terzett und Chor (U 08)
So 22. 7.	I. F. Mosel: Psalm 120 (dt.) (U 04)
So 7. 10.	S. v. Neukomm: Terzett und Chor (U 08)
– 1850	
So 16. 6.	S. v. Neukomm: Terzett und Chor (U 08)
– 1851	
So 18. 5.	S. v. Neukomm: Terzett und Chor (U 08)
– 1852	
So 2. 5.	H. G. Nägeli: Motette »Sei uns gesegnet« (U 06)
So 13. 6.	S. v. Neukomm: Terzett und Chor (U 08)

Anschrift des Verfassers:

Georg Günther M. A., Otto-Reiniger-Str. 54, D-70192 Stuttgart

¹¹³ Johann August Beigel (1796–1862), evangelischer Stadtpfarrer und Dekan; war zuvor Präzeptor und Stadtvikar, zwischen 1820 und 1830 in der dritten, von 1830 bis 1843 an der zweiten Stadtpfarrei in Ravensburg tätig (SIGEL, Christian, *Das evangelische Württemberg. Seine Kirchenstellen und Geistlichen*, Masch. 1911, S. 475).