DENKMÄLER
DEUTSCHER
TONKUNST

ZWEITE FOLGE

DENKMÄLER DER TONKUNST
IN
BAYERN

VIII. JAHRGANG, BAND II

LEIPZIG, BREITKOPF & HÄRTEL

DENKMÄLER DEUTSCHER TONKUNST

ZWEITE FOLGE

DENKMÄLER DER TONKUNST IN BAYERN

VERÖFFENTLICHT DURCH DIE

GESELLSCHAFT ZUR HERAUSGABE VON DENKMÄLERN
DER TONKUNST IN BAYERN

ACHTER JAHRGANG

II. BAND

VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

1907

87651

DENKMÄLER
DER TONKUNST IN BAYERN

VERÖFFENTLICHT DURCH DIE

GESELLSCHAFT ZUR HERAUSGABE VON DENKMÄLERN
DER TONKUNST IN BAYERN

UNTER LEITUNG

VON

ADOLF SANDBERGER

ACHTER JAHRGANG

II. BAND

SINFONIEN DER PFALZBAYERISCHEN SCHULE

(MANNHEIMER SYMPHONIKER)

II. TEIL 2. HÄLFTE

VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

1907

SINFONIEN

DER

PFALZBAYERISCHEN SCHULE

(MANNHEIMER SYMPHONIKER)

II, 2.

CHRISTIAN CANNABICH
(1731—1798)

FRANZ BECK
(1730—1809)

CARL STAMITZ
(1746—1801)

ERNST EICHNER
(1740—1777)

BEARBEITET UND HERAUSGEGEBEN

VON

HUGO RIEMANN

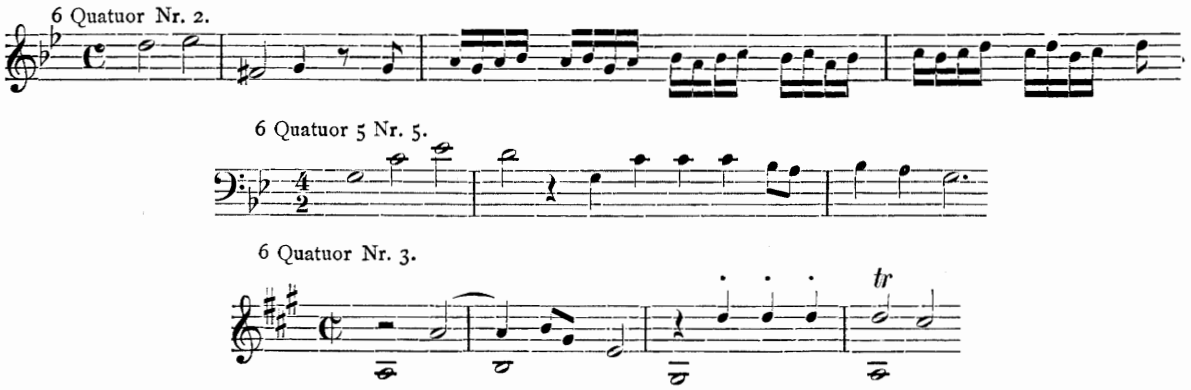
VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

1907

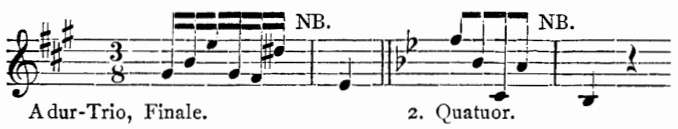
EINLEITUNG.

Der soeben erschienene zweite Teil des XV. Jahrganges der Denkmäler der Tonkunst in Österreich bedingt noch einige ergänzende Bemerkungen zu unseren bisherigen Ausführungen über die historische Bedeutung und die stilistische Eigenart der Mannheimer Schule. Der von Karl Horwitz und Karl Riedel redigierte und von Guido Adler mit einem einführenden Vorworte versehene Band bringt »Wiener Instrumentalmusik vor und um 1750. Vorläufer der Wiener Klassiker« (J. A. G. Reutter d. j., G. Chr. Wagenseil, Georg Matthias Monn, Matthäus Schlöger, Josef Starzer). S. X sagt Adler sehr bestimmt: »Die hier zur Veröffentlichung gelangenden und zum Teil genau datierten Werke, mit dem Jahre 1740 beginnend, werfen die ganze Stamitz angedichtete »Vaterschaft« des neuen Stils über den Haufen«. Adler stempelt die »sogenannte Mannheimer Schule zu einem »nach Westen verschobenen Setzling österreichischer Musikkultur«, einem Seitentriebe einer weit älteren »Wiener Schule«, für welche er alle die Charakteristika in Anspruch nimmt, welche unsere Darstellung den Mannheimern zuschreibt (die Ordnung der vier Sätze der Sonate und Sinfonie [mit Menuett als drittem Satz], den Ausbau der »Sonatenform«, die Kontrastierungen des Ausdrucks und sogar auch die Mannheimer »Manieren« und die Einführung des bezeichneten Crescendo!). Dazu spricht Adler auch den Führern der Mannheimer Schule höhere Künstlerschaft ab und setzt an Stelle von Johann Stamitz als »Bannerträger der neuen Kunst« einen Georg Matthias Monn (1717—1750), von dessen Werken der Band eine kleine Auswahl (4 Stücke) bringt. Die von den Herren Horwitz und Riedel abgefaßte Einleitung sagt von Monn ausdrücklich (S. XXII): »Die Faktur seiner Kompositionen trägt schon die Physiognomie der Haydn-Mozart-Epoche. Mit Stamitz verglichen, zeigt er einen gediegeneren Stil und ein größeres Ausdrucksvermögen. Es versteht sich von selbst, daß er eher als eine Art Vorgänger der Klassiker gelten kann als jener«. Sowohl Adler als Horwitz und Riedel legen den in dem Bande sonst noch mitgeteilten Werken (von Reutter, Wagenseil, Schlöger, Starzer) geringere Bedeutung bei, sehr mit Recht. Es handelt sich daher tatsächlich nur darum, zu entscheiden, ob wirklich dieser Georg Matthias Monn, von dem eine autographe Sinfonie, datiert vom 24. Mai 1740 (S. 73 ff.), das Hauptbeweisstück bilden soll, bedeutender ist als Johann Stamitz, so daß man letzteren in seine Gefolgschaft verweisen müßte. Da ist denn kurz und bündig zu konstatieren, daß gegenüber den vielverheißenden Ausführungen des Vorworts und der Einleitung der Notentext des Bandes eine starke Enttäuschung bereitet. Zunächst ist mehr als fraglich, ob die vier Monnschen Werke wirklich alle von Georg Matthias Monn herrühren, da laut Revisionsbericht außer der Sinfonie von 1740 nur die Triosonate A dur (mit französischer Ouvertüre) mit dem vollen Namen Georg Matthias Monn gezeichnet ist. Die im Stil stark verschiedene und entschieden minderwertige, weil bereits die Schablonen-Mache der späteren Mannheimer zeigende Es dur-Sinfonie, gezeichnet »del Sgre. G. M. Monn« ist wohl sicher von Johann Matthäus Monn, der erheblich später als Georg Matthias Monn zu setzen ist. Auch für die H dur-Sinfonie, die nur »del Sig^re. Monn« gezeichnet ist und in der Gesamthaltung sich ziemlich stark unterscheidet, sind die Herausgeber jeden Beweis schuldig geblieben, daß dieselbe »vor 1750« geschrieben ist. Dieselbe könnte

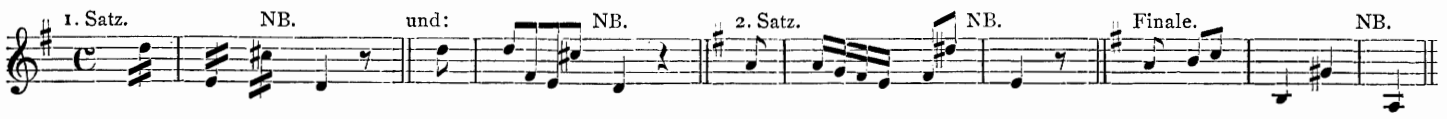
sehr wohl von dem nach Gerber um 1766 in Wien lebenden Johann Christoph Monn (oder Mann) sein. Die den Herausgebern wohlbekannte Existenz von drei oder gar vier Wiener Komponisten namens Monn in der Zeit um 1740—70 hätte wohl einen strengeren Nachweis der Zusammengehörigkeit der vier publizierten Werke bedingt, zumal ja auch sonst noch Werke erhalten sind, die bestimmt von Georg Matthias Monn herrühren. Ich machte mir Dank dem Entgegenkommen A. Wotquennes Abschrift von den in der Bibliothek des Brüsseler Konservatoriums befindlichen Monnschen Werken, den gedruckten posthumen (!) 6 Quatuors von »Mathieu Georges Monn« (Fugen mit langsamen Einleitungen) und der mit der Jahreszahl 1749 versehenen Gdur-Sinfonie (»del Sgre. Math. Monn«); dadurch habe ich für die Beurteilung der Eigenart des Georg Matthias Monn eine etwas breitere Unterlage gewonnen, als die vier Sinfonien des Bandes sie bisher bieten. Den Gesamteindruck möchte ich dahin präzisieren, daß Georg Matthias Monn ähnlich Franz Xaver Richter zur kontrapunktischen fugierten Schreibweise neigt, daß er aber früh angefangen hat, der aufblühenden Sinfoniekomposition sein Interesse zuzuwenden und daß gegen Ende seines Lebens Spuren von Mannheimer Einflüssen deutlich hervortreten. Obgleich gegen seine Fugentechnik einzuwenden ist, daß er einigemal die Modulation zwischen Dux und Comes legt anstatt in das Thema selbst, so würde doch eine seinem Andenken geweihte Publikation richtiger den Schwerpunkt in seine Arbeiten im kontrapunktischen Stile gelegt haben. Es scheint übrigens, daß Monn Bachs Wohltemperiertes Klavier gekannt hat:



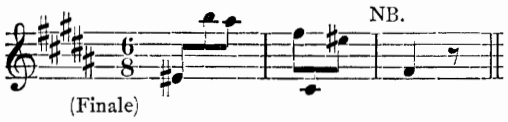
Auch das Abspringen von der Septime in den Grundton ist vielleicht bachisch:



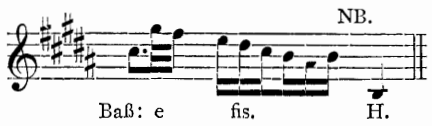
dasselbe findet sich auch in der Brüsseler Gdur Sinfonie:



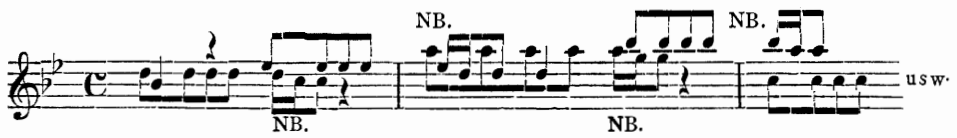
und könnte vielleicht herangezogen werden, um die Autorschaft auch der Hdur-Sinfonie für Georg Monn zu erweisen:



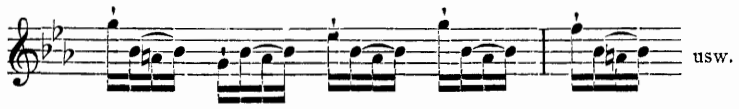
Auch der Schluß des 1. Teiles des Andante der Hdur-Sinfonie gehört dahin:



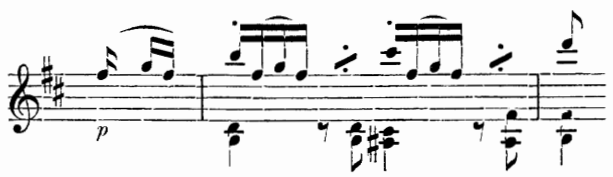
Von den 6 Quatuors weist Nr. 5 bestimmt auf Mannheim durch das einleitende Adagio mit seinen gehäuften Seufzern:



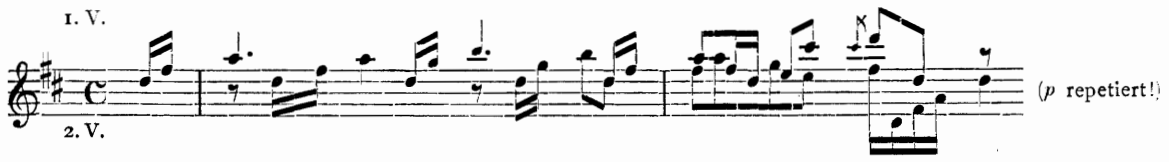
und durch das Vorkommen der Bezeichnung crescendo. Die Esdur-Sinfonie dagegen kann wie gesagt für Georg Matthias Monn gar nicht in Frage kommen. Die so viel schlechtere Baßführung schließt das gänzlich aus. Das ganze Werk ist aber so durch und durch mannheimisch, daß es ebensogut von Filtz sein könnte (vgl. den Anfang des ersten und letzten Satzes, die »Bebung« S. 70 ff., die »Singvögelchen« S. 75; nur »Seufzer« fehlen ganz; auch die Haltetöne der Bläser weisen auf spätere Entstehung). Nur einige konzertmäßige Elemente wie die Violinfiguren (1. und 2. Violine unisono):



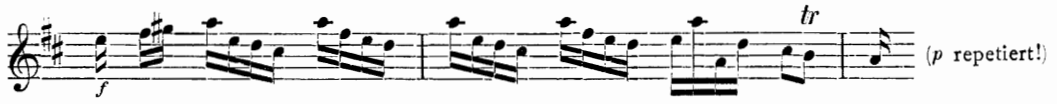
und das halsbrecherische Solo der Hörner S. 72—73 verraten andere Einflüsse (italienischer Violinkonzertstil). Daß auch Georg Monns Ddur-Sinfonie von 1740 einmal zufällig in diese Konzertmanier gerät (S. 39—40) und zwar ganz offenkundig in der Form der Concertino-Stellen der Concerti grossi, beweist nur die Herkunft der Manier nicht aber die Verfasserschaft Georg Monns für die Esdur-Sinfonie (eine Flöte mit begleitenden Violinen):



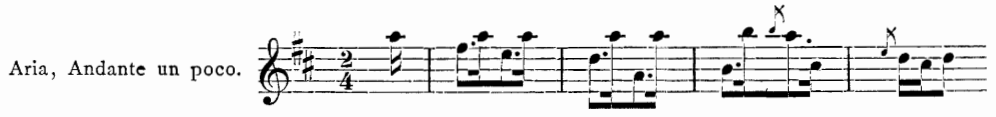
Das ist natürlich ausgesprochener Corelli-Stil. Sieht man genau zu, so erkennt man daß überhaupt, die Thematik der Ddur-Sinfonie auf dem Boden Corellischer Erfindungsweise steht, so gleich im 1. Satze des Kopfthema:



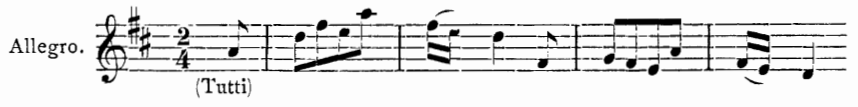
und der Epilog (der allenfalls auch von Locatelli sein könnte):



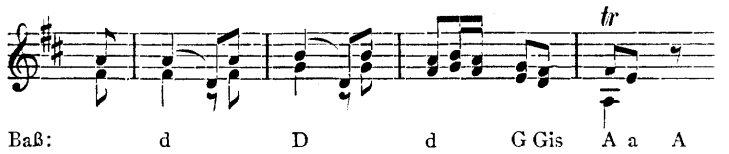
Der den punktierten Rhythmus durchweg starr festhaltende zweite Satz (60 Takte in zwei Teilen mit Reprisen, zuerst als Trio von Flöte, Violine und Baß, dann nochmals vollständig vom Tutti [Streichorchester, Flöte, Fagott, 2 Hörner] wiederholt) gehört durchaus dem alten Stile »d'une teneur« an und repräsentiert denselben sogar äußerst charakteristisch:



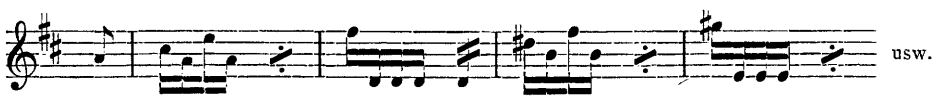
Auch der Schlußsatz atmet denselben Geist, ist aber etwas kurzatmig ausgefallen:



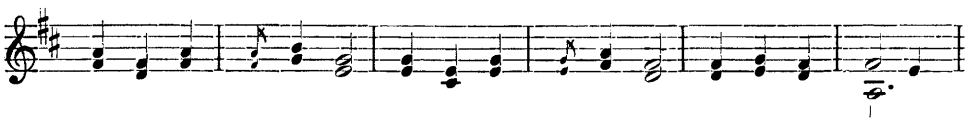
und fährt gleich mit einer kontrastierenden Trio-Idee fort (2 Hörner und Baß):



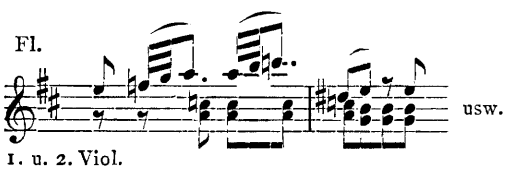
worauf das Tutti in guter alter Manier wieder rauschend einfällt:



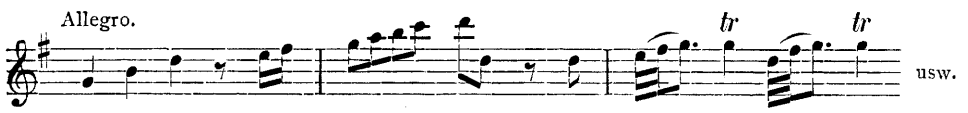
So bleibt denn des neuen, bahnbrechenden herzlich wenig in dem Werke über, nämlich zunächst der Umstand, daß dasselbe viersätzig ist und als dritten Satz ein Menuett aufweist. Das Menuett hat zwar kein Trio, bringt aber in der Mitte des zweiten Teils sechs Takte in Trio-Besetzung (2 Hörner und Baß), welche den Keim eins solchen vorstellen können:



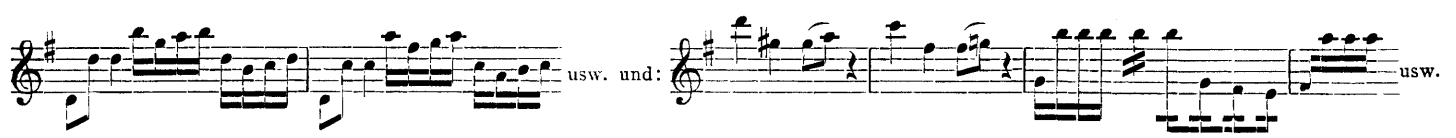
Die Thematik des Menuetts entspricht etwa der von J. J. Fux, Telemann oder allenfalls J. Fr. Fasch; der Satz ist überwiegend zweistimmig. Das einzige, was sonst noch in dieser Sinfonie einen Kundigen etwa an Johann Stamitz und Mannheim erinnern könnte, ist die kleine Trio-Episode in der Mitte des ersten Teils des ersten Satzes (in der Mollvariante der Dominante, (Amoll statt Adur):



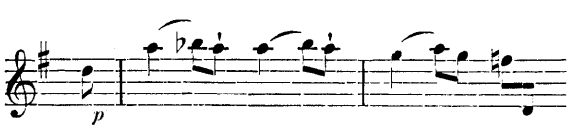
auf deren transponierte Wiederkehr im zweiten Teile man vergeblich wartet (es ist also nicht ein zweites Thema). Die Sonatenform des ersten und letzten Satzes ist überhaupt noch sehr embryonal, kaum entwickelter als wir sie bereits bei Corelli selbst treffen. Die Brüsseler G dur-Sinfonie von 1749 (nur für Streichorchester) zeigt schon ein ganz anderes Gesicht. Abgesehen davon, daß der Kopf des ersten Themas:



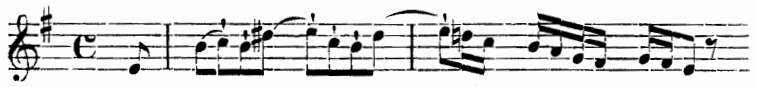
(6 Takte) nach der Durchführung nicht wiederkehrt (wohl aber zu Anfang der Durchführung transponiert in D dur), ist die Sonatenform überraschend ausgebildet; die eigentlichen Kernideen des ersten Themas:



kehren wohlkonserviert wieder mit geschickter Anderswendung der Harmonieführung, so daß das prägnante zweite Thema (in der Variante [!] der Dominante):

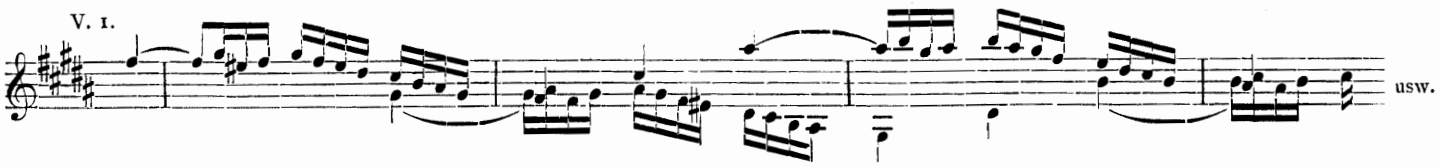


in Gmoll statt Dmoll wiederkehrt. Eine wirkliche Durchführung von 24 Takten eröffnet den zweiten Teil. Ein hübsches Andante in zweiteiliger Liedform von 8 und 12 Takten:

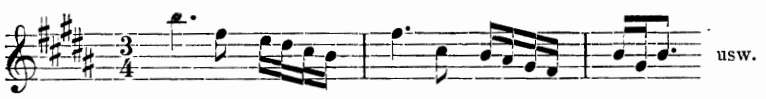


und ein ebenfalls nur kurzes flottes Presto (22 und 32 Takte) schließen das Werk. Ein Menuett fehlt. Adlers Bemerkung, daß von den 11 Sinfonien in unserer ersten Auswahl nur sieben viersätzig seien (S. XI), von den zehn Werken des Monn-Bandes dagegen acht, daher für die Mannheimer die Viersätzigkeit durchaus nicht als regulär gelten könne (Adler möchte mit Kretzschmar die Einführung des Menuett als dritten von vier Sätzen der Wiener Schule zuschreiben) ist mit dem einfachen Hinweise abzulehnen, daß Stamitz' Orchestertrios op. 1, dasjenige Werk, welches als das eigentlich Epoche machende angesehen werden muß, alle sechs dieselbe Satzordnung haben: Anfangs- und Schlußsatz (Allegro, Presto) in Sonatenform, zweiter Satz Andante oder Adagio, dritter Satz Menuett mit Trio. Daß die Pariser Verleger offenbar der Viersätzigkeit der Sinfonien nicht günstig gesonnen waren (wegen der Vermehrung der Platten) und oft nur drei Sätze druckten, wo die verbreiteten Abschriften vier aufweisen, habe ich bereits früher betont; auch mag die norddeutsche Kritik mit dazu beigetragen haben, daß die jüngeren Mannheimer vielfach das Menuett wegließen. Natürlich sind die acht Wiener Sinfonien mit Menuett keine Unterlage für eine Statistik, da die Herausgeber mit Vorbedacht Werke mit Menuett ausgesucht haben (deren Entstehungszeit zum Teil sehr fraglich ist, was ihnen alle Beweiskraft nimmt), während ich darauf bei der Auswahl keinerlei Nachdruck gelegt habe.

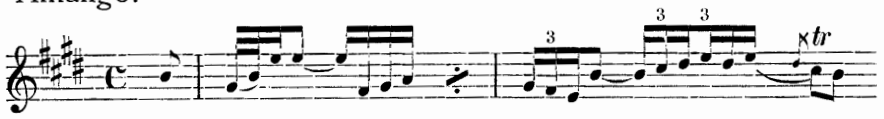
Die H dur-Sinfonie des Denkmälerbandes zeigt insofern wieder einen entschiedenen Fortschritt, als sie im ersten Satze großzügiger ist und den der älteren Sinfonie so gar geläufigen gehäuften Halbschlüssen geschickt aus dem Wege geht (erst Takt 18 bringt ein Halbschluß; in der D dur-Sinfonie sind im ersten Satze Halbschlüsse Takt 8, 10, 15, 16; in der G dur-Sinfonie Takt 3, 6, 10, 17). Bemerkenswert ist das Alternieren der beiden Violinen Takt 9 ff., von Takt 20 ab auch mit Heranziehung der Bratsche zur imitatorischen Fortsetzung des thematischen Fadens:



Dafür fehlt freilich ein im Charakter gegensätzliches zweites Thema ganz und auch der Epilog ist ganz kurz (drei Takte). Die Durchführung ist respektabel (27 Takte), die Reproduktion des ersten Teils vollständig und normal. Daß das Kopfthema (fünf Takte):

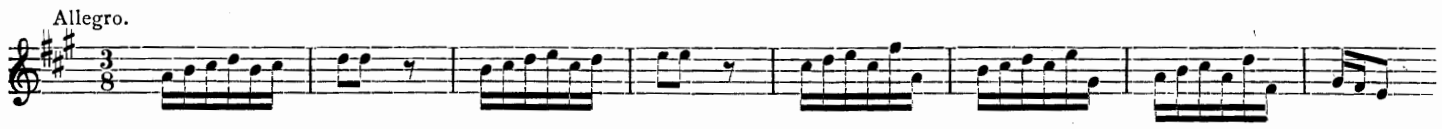


alle drei Mal dreistimmig auftritt (1. oder 2. Violine, Viola, Baß) und alle drei Mal in anderer Besetzung (ohne Baß) ebenfalls dreistimmig wiederholt wird, ist ein kleines Zöpfchen, das wieder an das Concerto grosso erinnert. Auch das übrigens hübsche aber gewiß nicht moderne Andante mit dem ansprechenden Anfange:

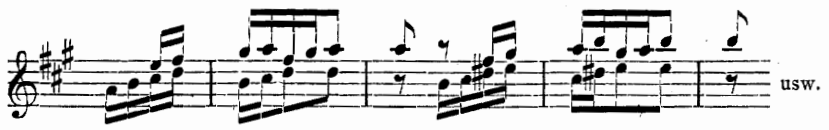


operiert mit diesem Farbenwechsel durch Pausieren des Basses. Die erste und zweite Violine treten bei Monn öfters zum Unisono zusammen (auch in der D dur- und G dur-Sinfonie). Die feinsinnigsten Züge enthält von den mir bekannten Werken Monns das A dur-Trio, dessen erster Satz eine regelrechte französische Ouvertüre bildet, deren Largo-Einleitung sogar die nach Mattheson vorschriftsmäßige Ausdehnung einhält (zwölf Takte). Die flotte Fuge schiebt den Schlußtakt des Dux mit dem Anfangstakte des Comes zusammen, behandelt aber überhaupt weiterhin das Thema sehr frei, indem

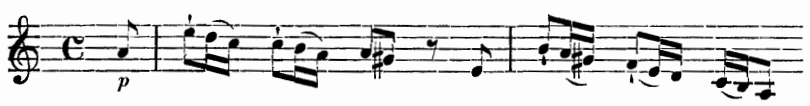
sie die Wiederholungen des Anfangsmotivs um eine vermehrt und die Sekund-Vorschiebungen nach unten statt nach oben richtet. Die Originalgestalt ist:



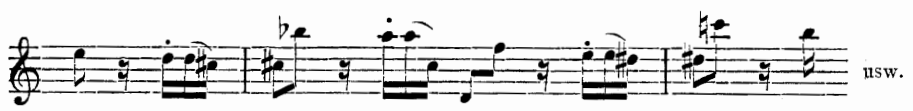
Dieses Thema wird längere Zeit (S. 62—63) in zwei seine Lage im Takt verläugnenden Formen in Engführung verarbeitet:



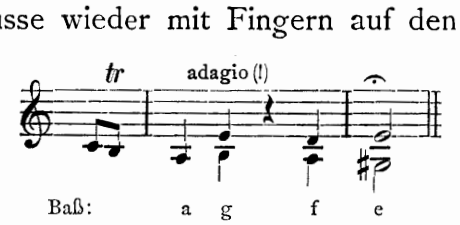
Das bedeutet für Spieler und Hörer eine unerquickliche Zumutung und kann wohl kaum als genialer Einfall qualifiziert werden, ist vielmehr ein Auswuchs kontrapunktischer Spielereien. Die Perle des Werkes ist das naive und innige Andante Amoll:



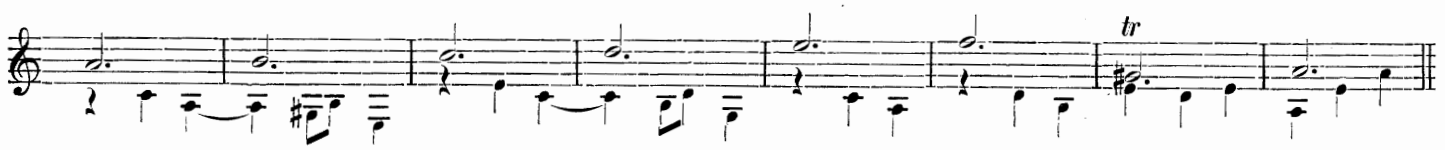
das sich ein paarmal in natürlichster Weise zu wirklichem Forte steigert und auch feine Pausenwirkungen enthält:



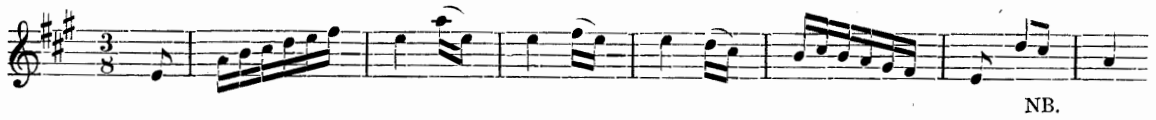
aber in seinem phrygischen Schlusse wieder mit Fingern auf den Corelli-Stil weist:



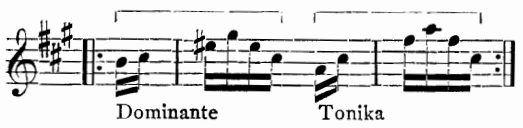
Auch dieses Werk bringt als dritten Satz ein Menuett; doch ist das wohl kaum auf besondere Absicht zurückzuführen; die Sätzezahl solcher Werkchen mit französischer Ouvertüre als erstem Satz (Suiten) variiert bekanntlich beliebig. Der Hauptteil des Menuett ist ziemlich altväterisch (mit gehäuften Triolen); dagegen interessiert das Trio durch die drollige Grandezza, mit der es sein Passacaglia-Thema kontrapunktiert:



Amüsant ist das Finale (Allegro assai) mit seinem irregulären Aufbau und dem schnippischen verkürzten Schlusse:



Bemerkenswert ist darin auch das Vorkommen auftaktig einsetzender Harmoniefortschreitungen:



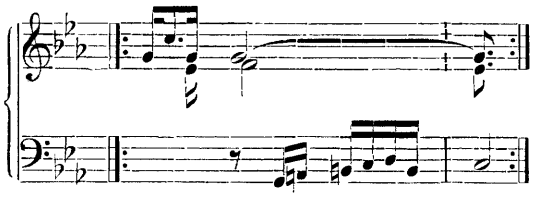
Das Schlußfazit der Betrachtung der Monnschen Werke ist die Bekanntschaft mit einem Komponisten von wenn auch nicht imponierender so doch ansprechender Eigenart, der in der Zeit des

Übergangs zu dem neuen Stile den alten der Corelli-Epoche vertritt, aber von den Neuerungen seiner Zeit nicht unberührt bleibt. Zu einer Vergleichung mit Johann Stamitz gibt Monn im Grunde nur durch sein Geburtsjahr (1717) Anlaß. Monn ist aber noch sieben Jahre früher gestorben als Stamitz (Adler notiert als sein Todesjahr S. XII versehentlich 1777 statt 1750; vgl. S. XX). Daß von Monn eine autographe Sinfonie vom Jahre 1740 existiert, würde jedoch Monn gegenüber Stamitz Prioritätsansprüche nur dann geben, wenn erweislich wäre, daß der ihm völlig gleichalterige Stamitz so früh (mit immerhin 23 Jahren!) noch keine Sinfonie geschrieben hätte. Angesichts der großen Zahl nachweisbarer Kompositionen von Stamitz, denen eine sehr bescheidene Zahl solcher Monns gegenübersteht, ist das aber sehr unwahrscheinlich. 1744 erhielt Duter in Paris das Privileg zum Druck Richterscher Sinfonien, und gar manche deutsche Sinfonie ist bestimmt vor 1740 geschrieben. Hätten die Monnsche Sinfonien die Eigenschaften der Stamitzschen, so könnte man wohl Anlaß nehmen, die Zeugnisse Burneys u. a. zu revidieren, ob es wirklich Stamitz gewesen ist, der zuerst die Sinfonie über den Standpunkt der italienischen Operneinleitungen erhob. Der Band XV. 2. der Denkmäler der Tonkunst in Österreich gibt aber sicherlich zu einer solchen Revision keinen Anlaß. Wer wirklich Stamitz' Musik näher getreten ist, dem kann der gewaltige Abstand zwischen Stamitz und Monn nicht verborgen geblieben sein. Von dem leidenschaftlichen, feuersprühenden Naturell Stamitz' hat Monn nichts, und es erscheint darum in keiner Weise verwunderlich, daß Monn zwar geschätzt worden ist, aber kein größeres Aufsehen gemacht hat.

Adler meint (S. IX), daß man Problemen wie dem der Entstehung einer Kunstschule und eines neuen Stils nicht mit »Schlagworten« beikommen könne. Das unterschreibe ich aus ehrlicher Überzeugung. Nur muß ich dagegen Verwahrung einlegen, wenn der Schein erweckt wird, als hätte ich irgendwo und irgendwie Mannheim zu einem solchen Schlagworte gestempelt. Meiner Überzeugung nach ist nicht eine »Örtlichkeit« sondern eine »Persönlichkeit« der Ausgangspunkt einer Stilreform und einer Schule. Daß Abstammung, Umgebung und Erziehung an dem Erstehen epochemachender Persönlichkeiten Anteil haben, wird niemand bestreiten, und ich selbst habe deutlich genug darauf hingewiesen, daß das slavische Musikingenium in Stamitz erstmalig eine der Welt Bewunderung abzwingende Blüte getrieben hat. Ob das »spezifisch österreichische Musikempfinden« nicht in viel höherem Grade ein »Schlagwort« ist als die »Mannheimer Stilreform«, d. h. die durch Stamitz' persönliche Eigenart angebahnte neue Schreibweise, möchte ich dem allgemeinen Urteil zu entscheiden überlassen. Daß »unter den in Mannheim wirkenden Österreichern sich kein Künstler befunden habe, der vollwertig neben Georg Matthias Monn steht« (S. X), ist eine Behauptung, die in der allerentschiedensten Weise zurückgewiesen werden muß. Guido Adler dürfte wohl sein Urteil revidieren, wenn er sich die Mühe nimmt, Stamitzsche Werke näher kennen zu lernen. Dazu ist aber vor allem erforderlich, dieselben zu hören, was ja aber wenigstens für die Orchestertrios bequem zu ermöglichen ist. Die bloße Lektüre der Noten reicht eben doch nicht für jedermann aus, das blühende Leben zu erschließen, das ein temperamentvoller Künstler in ihre stummen Zeichen gebannt hat. Statt des verunglückten Versuches, die Abhängigkeit der »Mannheimer« von oder ihre Zugehörigkeit zu einer »Wiener Schule« zu erweisen, sollten die Denkmäler der Tonkunst in Österreich vielmehr in einer Fortsetzung der Auswahl von Wiener Instrumentalmusik im 18. Jahrhundert ihr Augenmerk auf diejenigen Komponisten richten, welche um die Zeit der Blüte der Mannheimer Schule allgemein anerkannt neben den Mannheimern als Repräsentanten des neuen Stils genannt wurden: Leopold Hoffmann, Dittersdorf, Asplmayr, und aus deren Werken dasjenige in Neudruck zugänglich machen, was an innerem Werte wirklich hervorragt, unbekümmert darum, wie stark etwa der Einfluß der Mannheimer bemerkbar ist. Damit würde jedenfalls das Geschichtsbild besser weiter geklärt werden als durch den Versuch, die Bedeutung der Mannheimer zu negieren.

Eines weiteren Eingehens und einer detallierten Wiederlegung der in Einleitung und Vorwort des österreichischen Denkmälerbandes aufgestellten Behauptungen*) bedarf es nicht; jeder Musiker von Geschmack und Urteil ist in der Lage, durch Vergleichung des Inhaltes unserer drei Mannheimer-Bände mit dem Wiener Vorklassiker-Bande sich selbst zu überzeugen, daß diese Behauptungen »bei genauerer Erforschung sich als unhaltbar erweisen«.

In welch eminentem Maße die Mannheimer Musik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts den Geschmack beherrscht und die Phantasie der komponierenden Jugend gefangen genommen hat, werden weitere Spezialarbeiten immer mehr an den Tag bringen. Die Gesamtausgabe der Werke Haydns gibt hierfür wichtige Unterlagen; auch darf ich wohl auf meinen Aufsatz »Beethoven und die Mannheimer« in der »Musik« 1908, 1. und 2. Aprilheft hinweisen. Auch Schobert (gestorben 1768), den man wohl als den Schöpfer der Ensemblemusik mit obligatem Klavier bezeichnen darf (die Vorgänger — Händel, J. S. Bach, Rameau und vielleicht Fr. X. Richter — stehen mit einzelnen Werken isoliert da), gehört, wie eine Untersuchung seiner Werke erweist, durchaus in die Gesellschaft der Mannheimer. Das Urteil Fétis': »Le style de Schobert, absolument différent de celui des compositeurs de son temps, est original ... il y avait quelque rapport entre le génie de ce musicien et celui de Mozart dont il fut prédécesseur immédiat« ist trotz der Skepsis Groves (»It is incredible that Fétis can have discovered any likeness between Schobert and Mozart«) für Schoberts Klavierstil, den Fétis dabei im Auge hat, durchaus zutreffend. Derselbe repräsentiert wenn auch nicht so unvermischt und so unselbständig wie nachher die Klaviermusik von Karl Stamitz und Eichner die Überführung des Mannheimer Stils speziell in die Klaviermusik und tritt damit neben J. Christian Bach, wohl als dessen Vorgänger. Hätte Grove Schoberts Op. 4 Nr. III gekannt, so würde er die »likeness« wohl nicht angezweifelt haben (erster Satz [für Klavier allein] Schluß):



Der Klavierstil Schoberts ist so durchsetzt mit Mannheimer Anklängen, daß er der Mannheimer Schule zugezählt werden muß, auch wenn er vielleicht nicht persönlich Schüler Stamitz' oder Richters gewesen ist. Aber sein Stil hat durch eine ausgesprochene Individualität doch in der Tat etwas originales, das ihn gegenüber den anderen Komponisten für Klavier mit begleitender Violine heraushebt; seine beabsichtigte Verweisung der Violine in eine untergeordnete Stelle hat ihn manchmal auf Wirkungen geführt, die heute an Brahms gemahnen. Daß eine seiner Sonaten auffällig die Bekanntschaft mit Esajas Reusners Lautenmusik verrät, macht ihn doppelt interessant. Ich werde mich über ihn an anderer Stelle ausführlicher verbreiten.

Leipzig im Mai 1908. **Hugo Riemann.**

---

*) Vgl. noch das soeben ausgegebene Maiheft (1908) der Zeitschrift der Intern. Musikgesellschaft, in welchem Dr. Horwitz in Gestalt einer Besprechung unseres zweiten Mannheimer-Bandes sich in der Überschätzung der »Wiener Vorklassiker« weiter versteift und dabei ein gänzliches Mißverstehen des Wesens der »Seufzermanieren« bekundet. Von positivem Werte für die Förderung des historischen Verständnisses sind dagegen in demselben Hefte die Ausführungen von Alfred Heuß »Zum Thema Mannheimer Vorhalt«, da sie das Auftreten von »Seufzern« in Frühwerken Ph. Em. Bachs dartun; auch die von Heuß aufgeworfene Frage, ob nicht Leopold Mozart mit dem »vermanierierten Mannheimer goût« in erster Linie die Häufung dynamischer Kontrastierungen gemeint hat, ist sehr der Erwägung wert.

REGISTER

Seite

Christian Cannabich, Sinfonia a 12 B dur No. 5. 3

» » Ouvertüre a 15 C dur (im thematischen Katalog [III[1]] unter Carl Cannabich) 42

Carl Stamitz, Sinfonia a 8 Op. 13^{I} (16^{I}) Es dur 61

» » Sinfonia a 8 Op. 13^{IV} (16^{IV}) G dur 86

Franz Beck, Sinfonia a 8 Op. 4^{I} (1773) 109

Ernst Eichner, Sinfonia a 8 [1771] Op. 7^{V} (Op. 8^{IV}) 147

Sinfonia a 12.

Christian Cannabich.

Allegro.

2 Corni in B.

2 Clarinetti in B. obligati

2 Fagotti.

Violino I.

Violino II.

Viola I. II.

Violoncello e Contrabasso.

Klavierauszug.

p

divis.

mf

Soli.

unis.

fo

a 2.

poco f

dolce

f

Stich und Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

a 2.

divis.

ff

sf *sf* *sf* *sf*

f *ff* *ff*

a 2.

Soli.

po

po

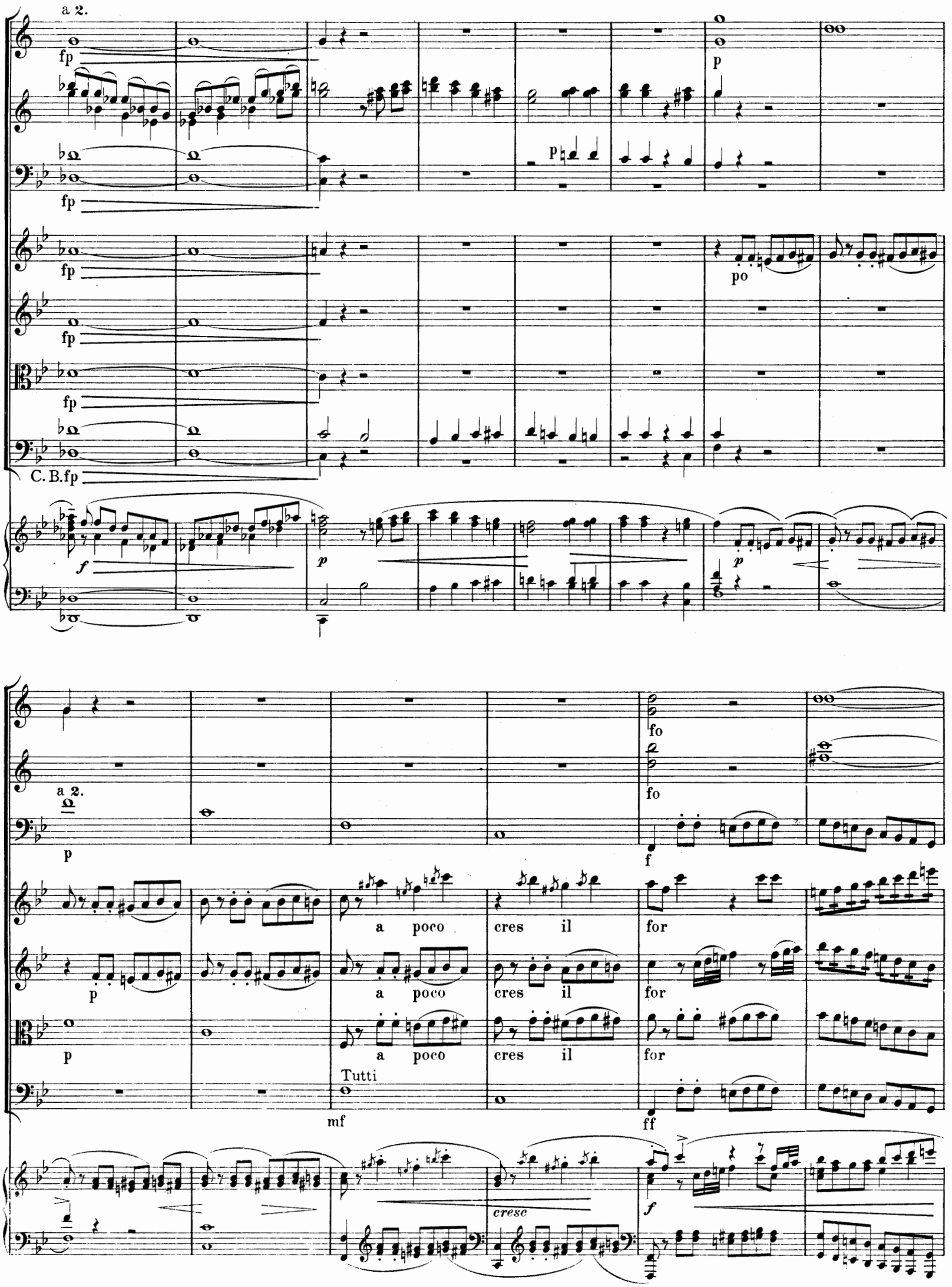
po

f

dolce

Vc.

p


a 2.
fp
p
po
C. B. fp
f
a 2.
a poco
cres il
for
Tutti
mf
ff
fo
cresc

a 2.

ff

a 2.

Soli.

p

fo

a 2.

a 2.

po

fo

po

fo

po

fo

po

for

po

f

dolce

dim.

f

po

po

po

ff

p

p

Soli.

a 2.

mp

p

po

po

mp

p

fo

fo

a 2.

fo

for

fo

fo

for

f

ff

f

di - mi - nu - en - do

fo

po cres il for il ffmo

p cresc. molto ff staccato

Soli.

po

po

div.

po

po

p

mp

mf

poco f

dolce

p

p

f

f

for

a 2.

for

for

for

fo

f

p

ff

sf *sf* *sf* *sf*

f

ff

ff

Soli.

po

p

p

Vc.

po

dolce

ff

fp

fp

fp

fp

fp

f

po

p

a 2.

po

po

p

p

fo

fo

a poco cres il fo

a poco cres il fo

a poco cres il for

mf for

cresc. molto

f *sf*

Soli.

po

po

po

dolce

po

a 2.

fo

f

f

f

fo

a 2.

f

sf

sf

Andante.

2 Corni in Es.
2 Clarinetti in B.
2 Fagotti.
Violino I.
Violino II.
Viola I. II.
Violoncello e Contrabasso.
Klavierauszug.

po
a 2.
p dolce
mf
sf
p
pp
Solo.
Vc.
Tutti.
dim.

a 2.

rf

fp

fp

a tempo

p

p

dolce

fp

fp

a 2.

for

for

sfp

for

sf

po

sfp

sfp

sf

f

a 2.

po

a 2.

po

po

po

po

po

Vc.

po

Tutti.

po

p

p

p

f

mf

Vc.

Tutti.

pf

f

a 2.

po

f

dim.

p

mf

p

ppo

fo

mf p dim. pp f sf sf sf sf sf sf

a 2.

po

fp fp fp a 2. p po po po po

rit. p cresc. f p pp f p pp

a 2. fp po po po

f pp dolce p dolce

a 2.

fo

fo

fo

fo

fo

for

fo

cresc.

f

f

Vc.

p

po

po

Solo.

po

po

po

Tutti.

po

p

poco f

fo

mf

pf

Vc.

fo

fo

fo

fo

Tutti.

p

f

dim.

po

fo

ppo

p

pp

Allegro.

2 Corni in B.

2 Clarinetti in B.

2 Fagotti.

Violino I.

Violino II.

Viola I. II.

Violoncello e Contrabasso.

Klavierauszug.

p

Vc.

po
Soli.
fo
fo
fo
fo
Tutti.
f
fo
a 2.
fo
Vc.
dim.
f

Tutti.

sf

a 2.

a 2.

po

po

po

po

po

Vc.
po

pizz.
C.B.

f

dolce

p

p

po

p

p

mp

tenuta

fo

a 2.
tenuta

po

ten.

Tutti.

coll' arco

[𝄐]
ten.

cresc.

f

(rit.)

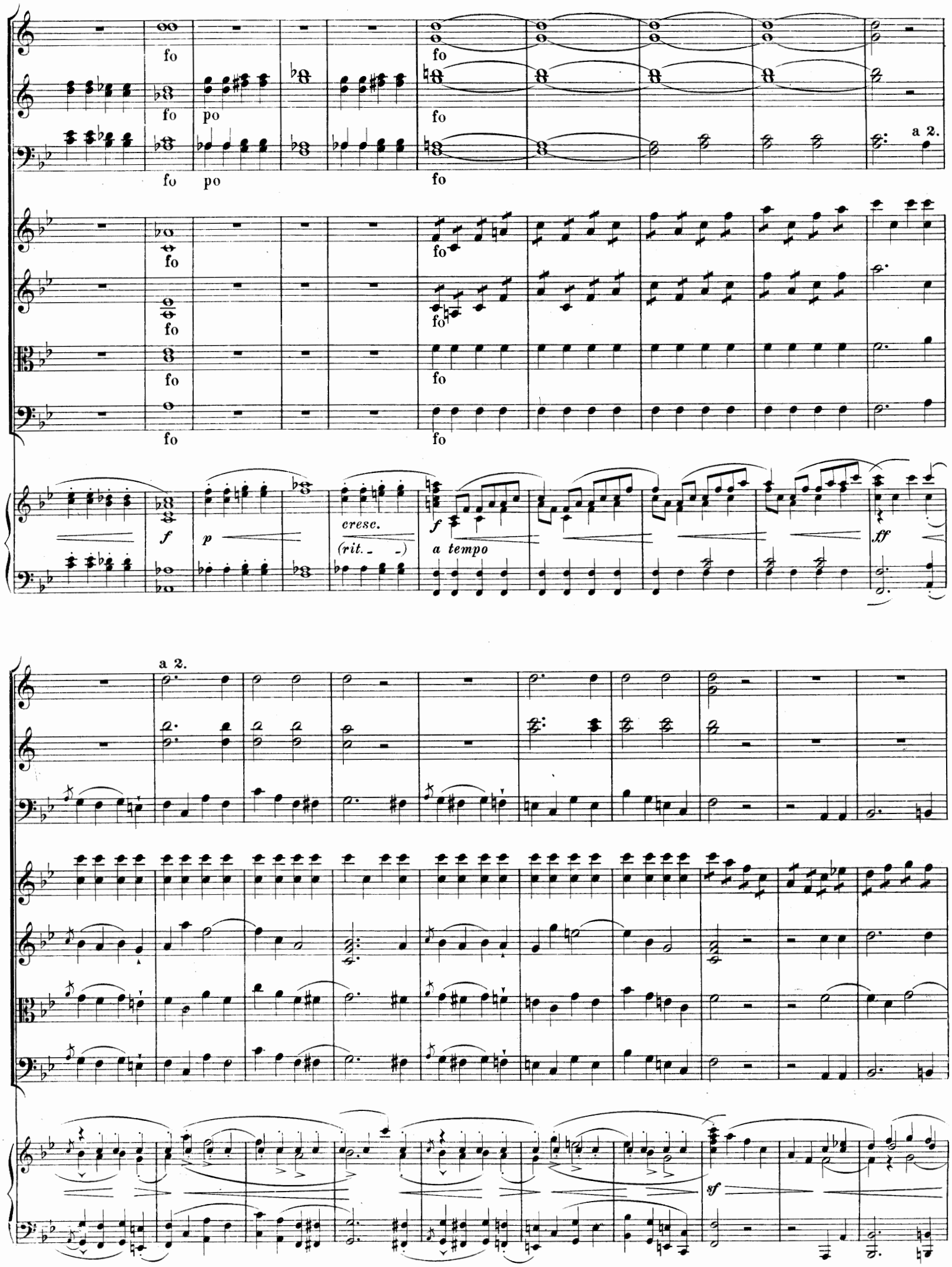
sf

pscherzoso

f

p

87651


fo
po
a 2.
f
p
cresc.
(rit. - -)
a tempo
ff
sf

fo

fo

fo

po Soli.

Vc.

ff

dim.

a 2.

fo

a 2.

a 2.

Tutti.

p

f

f

p

po

po

po

po

po

Vc.

C. B. pizz.

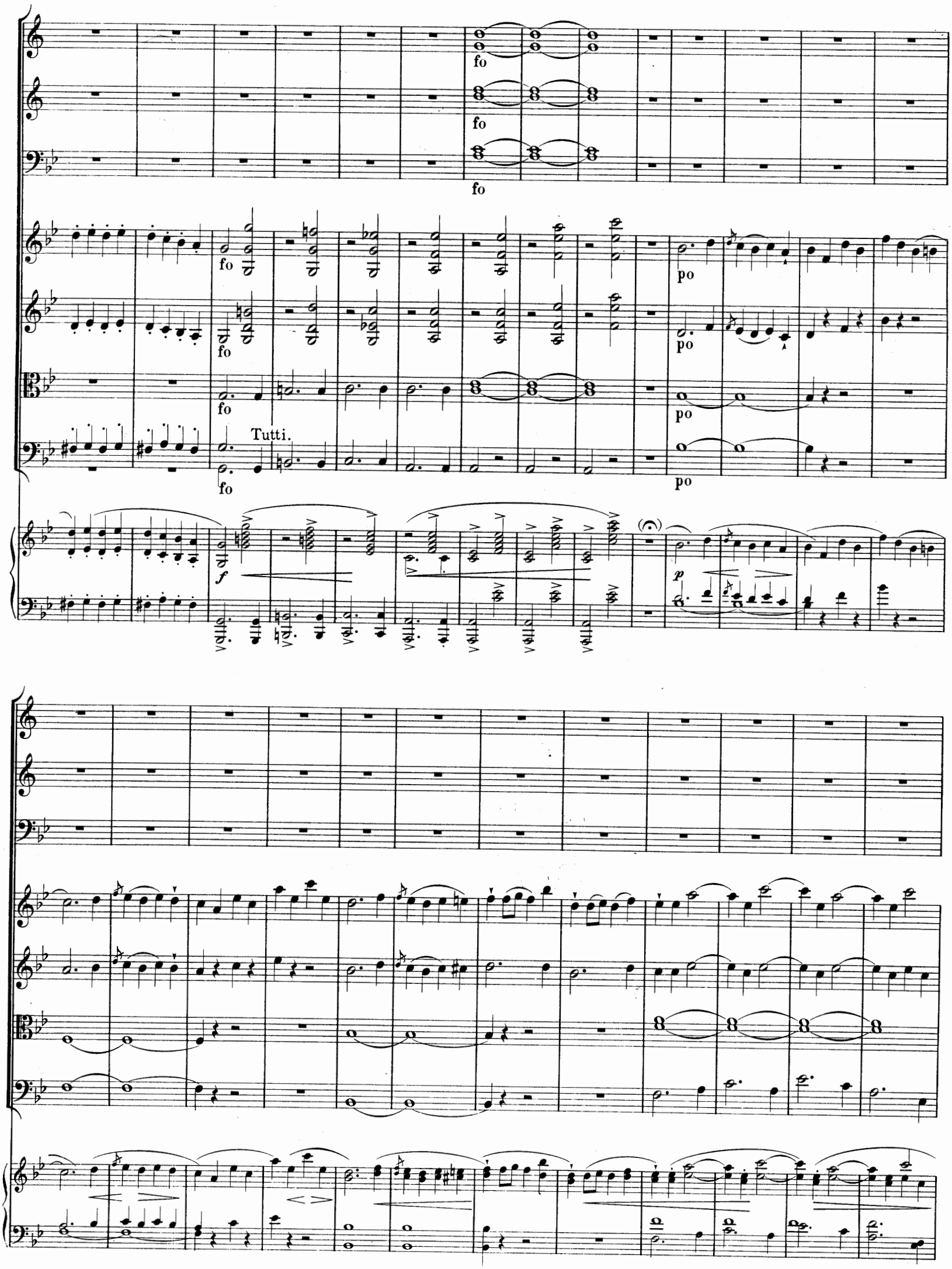
sempre piano

po

po

po

coll' arco


fo
fo
fo
fo
fo
fo
fo
Tutti.
po
po
po
po
f
p

po

Soli.

po

po

fo

for

fo

fo

fo

f

a 2.

Vc.

Tutti.

dim.

f

sf

a 2.

a 2.

f

po

po

Vc.

C. B. pizz.

dolce

p

p

po

po

fo

fo

fo

fo

fo

fo

mp

cresc.

f

tenuta

fo

po

tenuta

fo

po

fo

po,

po

fo

po

ten.

fo

ten.

fo

ten.

fo

unis.

ten.

fo

fo

fo

[𝄐]

sf

p scherzoso

f

p

f

p

fo

fo

fo

fo

fo

a 2.

cresc.

rit.

f

a tempo

ff

sf

fo

fo

fo

a 2.

fo

fo

Vc.

Tutti.

ff

dim.

p

a 2.

f

f

sf

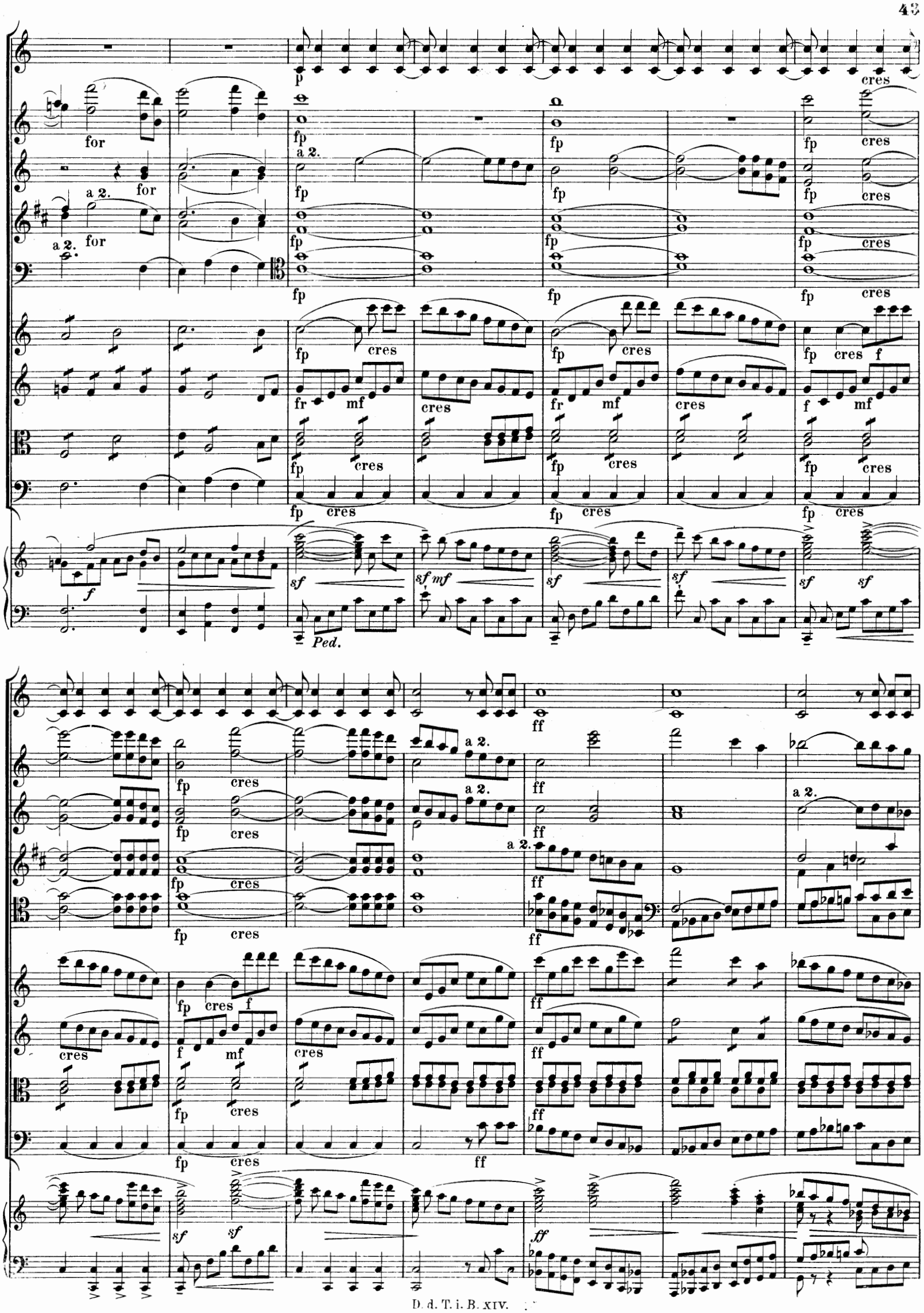
sf

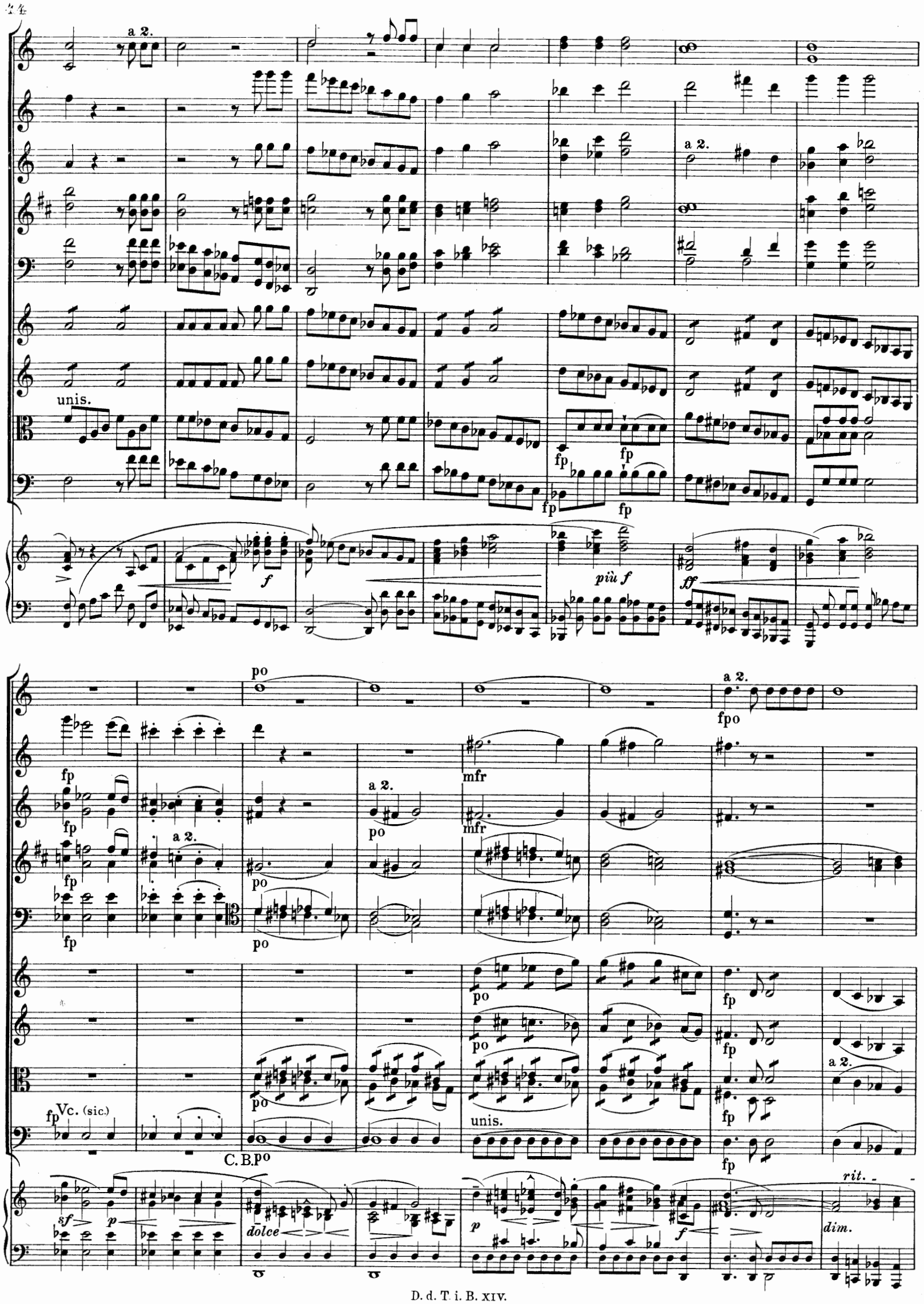
Ouverture a 15.

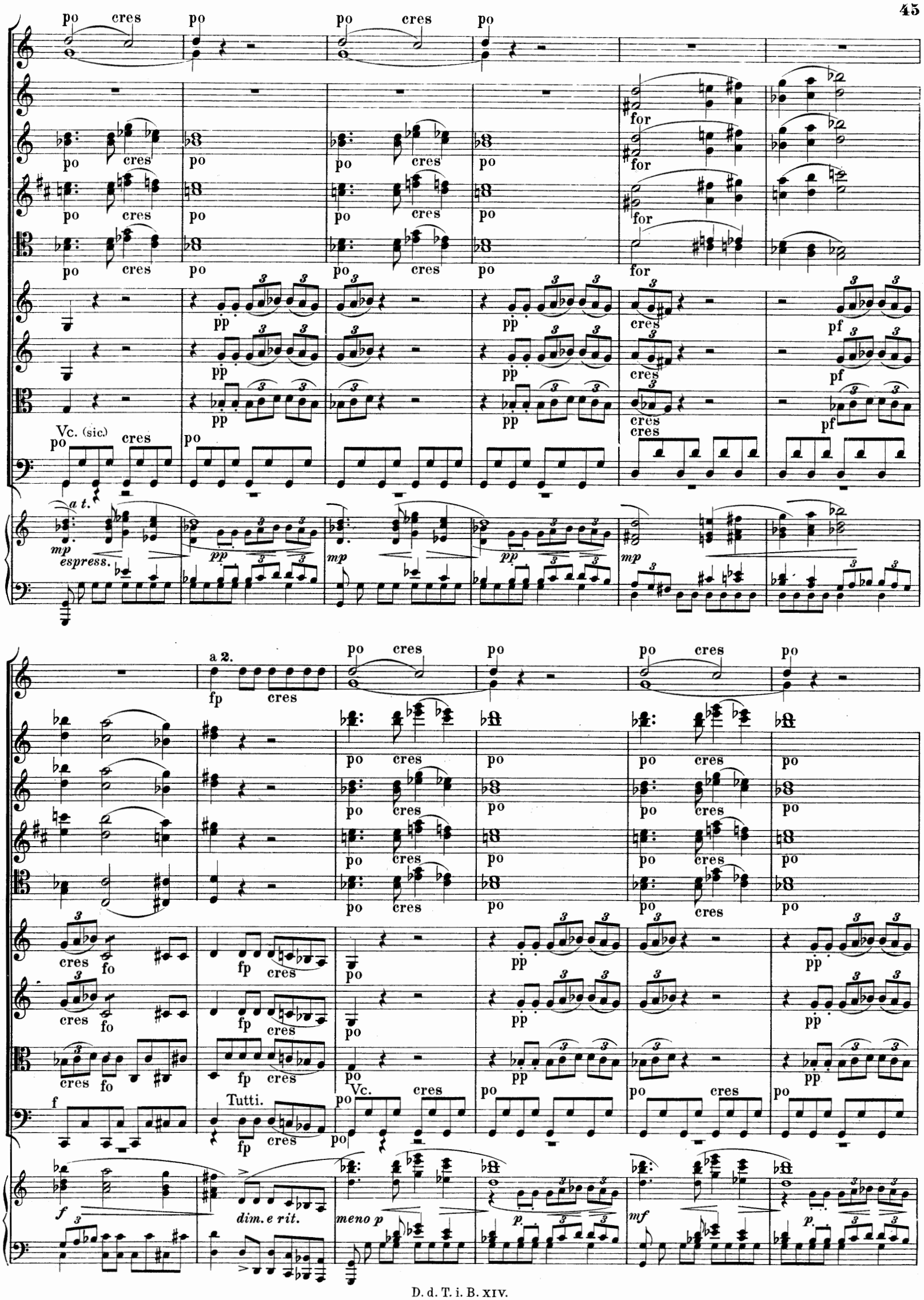
Allegro molto. C. Cannabich.

2 Corni in C.
2 Flauti.
2 Oboi.
2 Clarinetti in B.
2 Fagotti.
Violino I.
Violino II.
Viola I. II.
Violoncello e Contrabasso.
Klavierauszug.

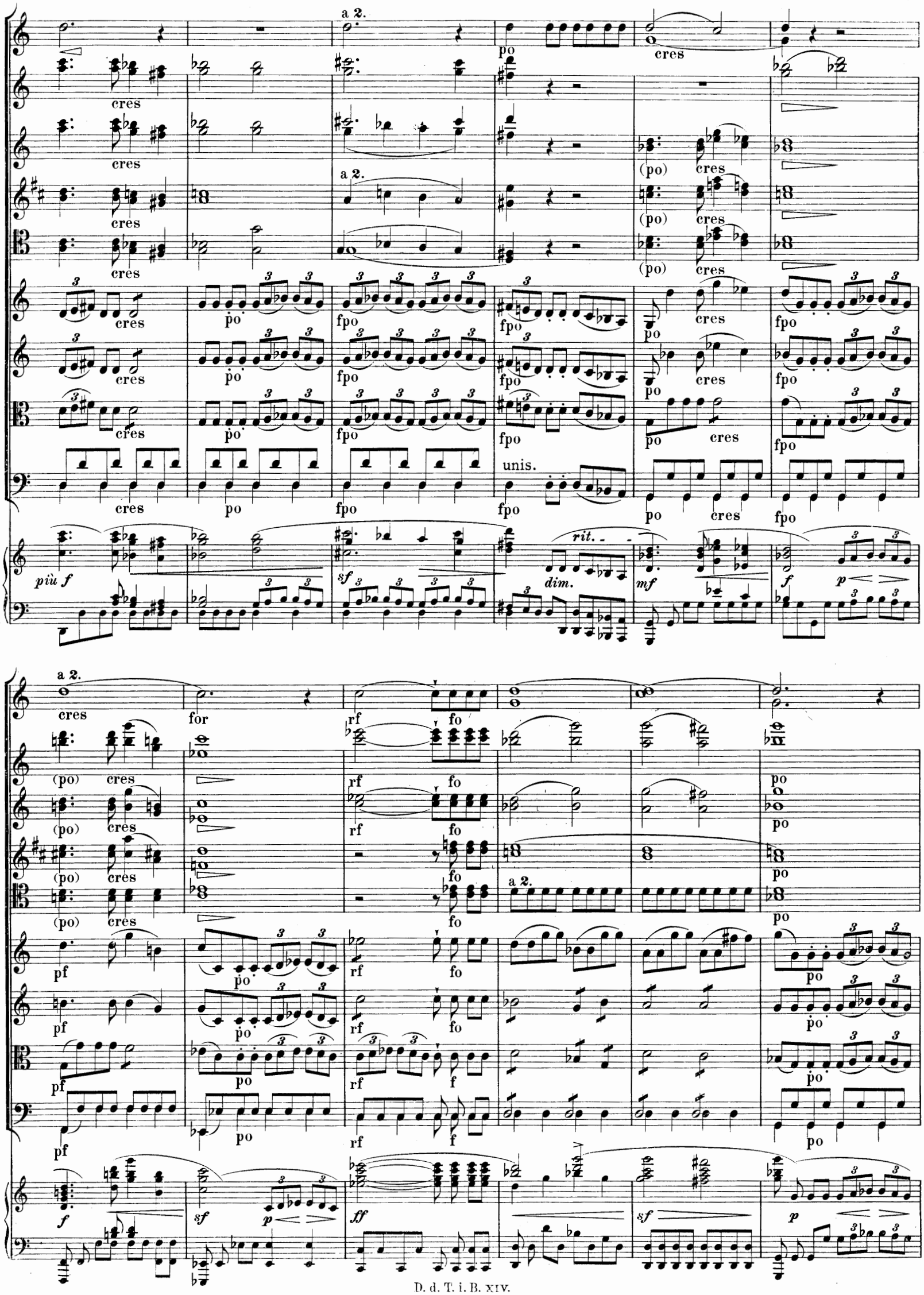
a 2.
po
cres
unis.
p
cresc.
poco f
pf
fp
fo
fpo
mezza voce
leg.
più cresc.
sf
mp
Ped.

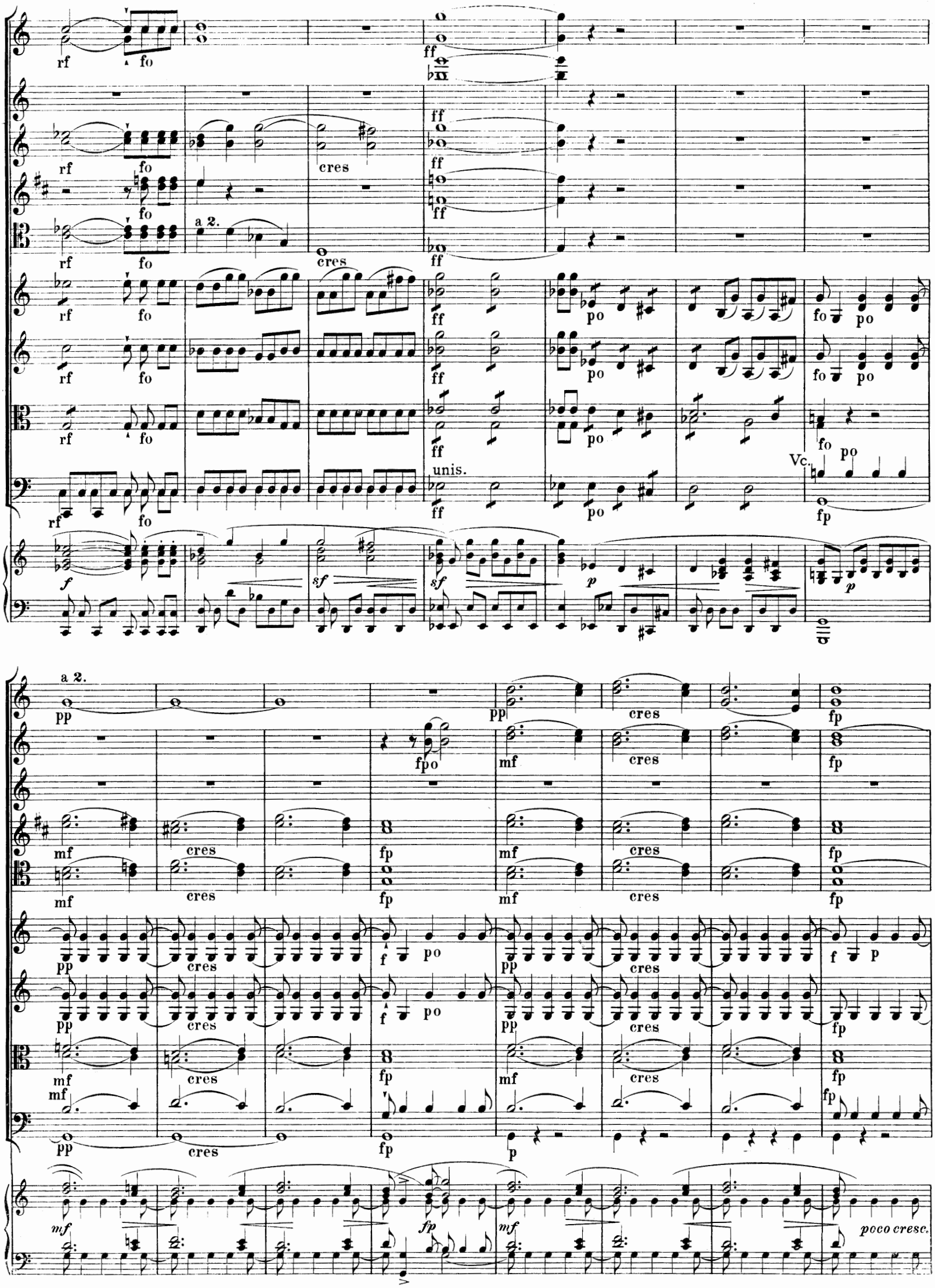

for
a 2.
fp
cres
f
mf
sf
ff
Ped.

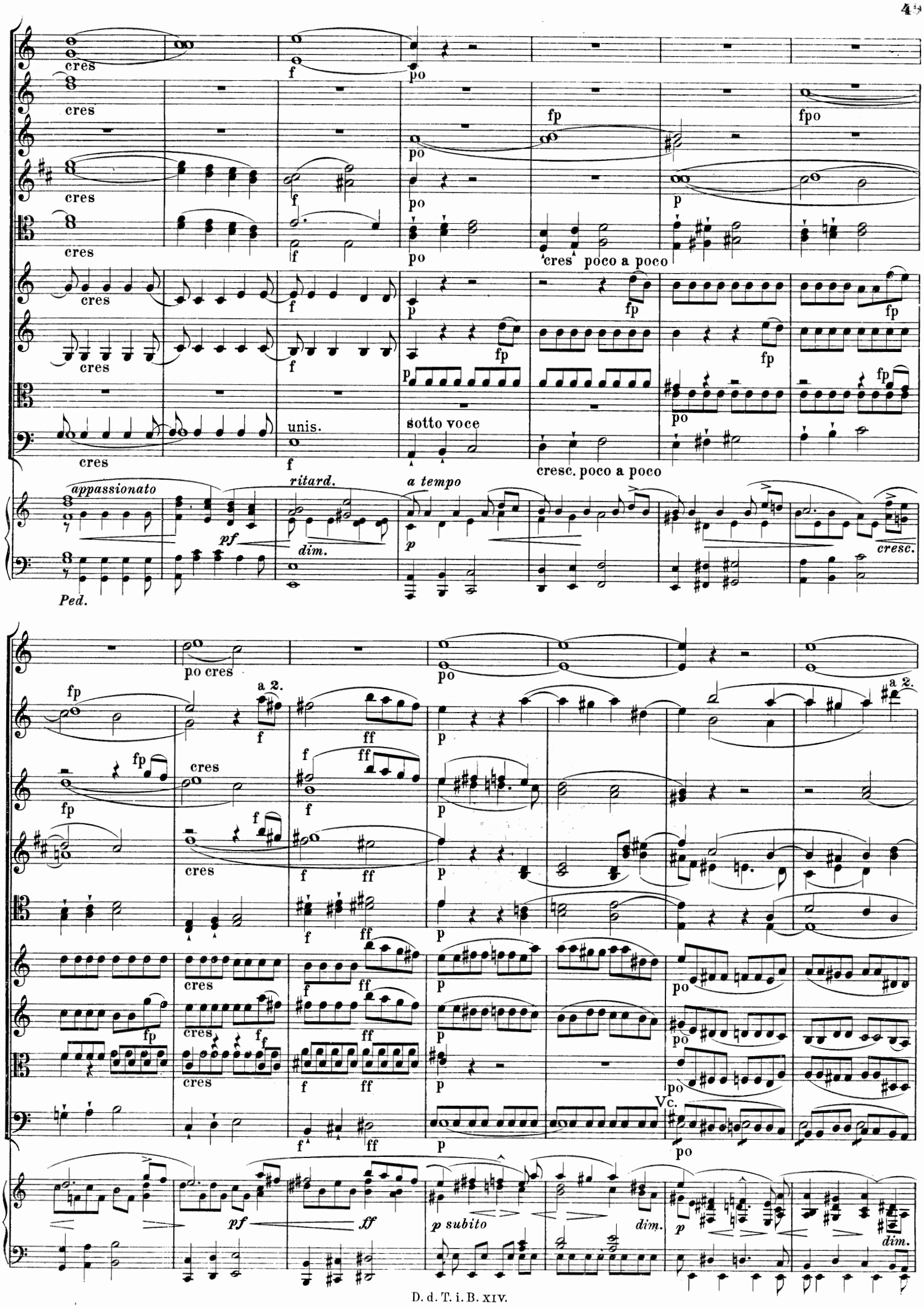

a 2.
unis.
fp
f
più f
ff
po
fpo
mfr
Vc. (sic.)
C. B.
sf
p
dolce
rit.
dim.

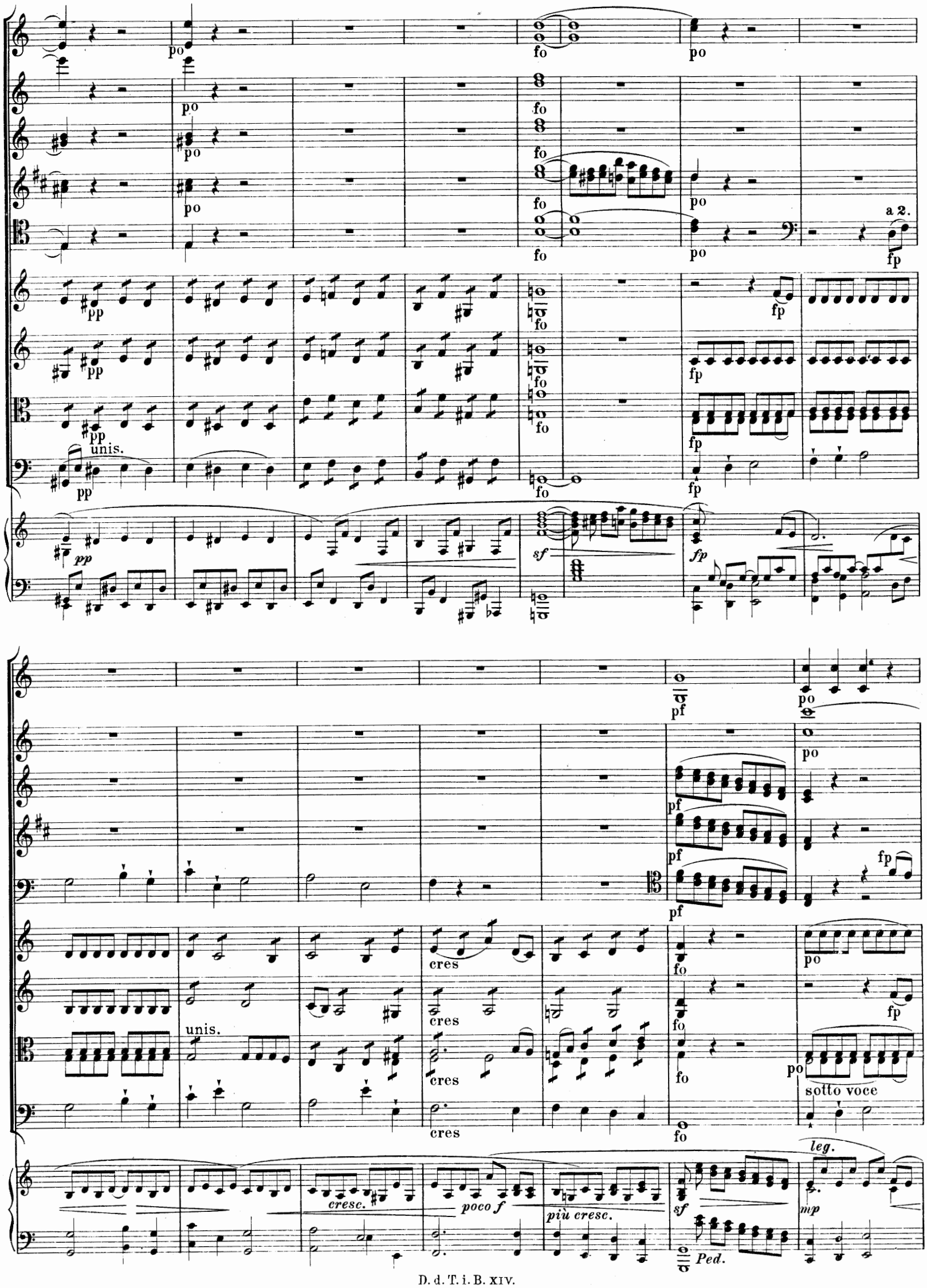

po
cres
for
pp
pf
Vc. (sic.)
a t.
mp
espress.
a 2.
fp
fo
f
Tutti.
Vc.
dim. e rit.
meno p
p
mf

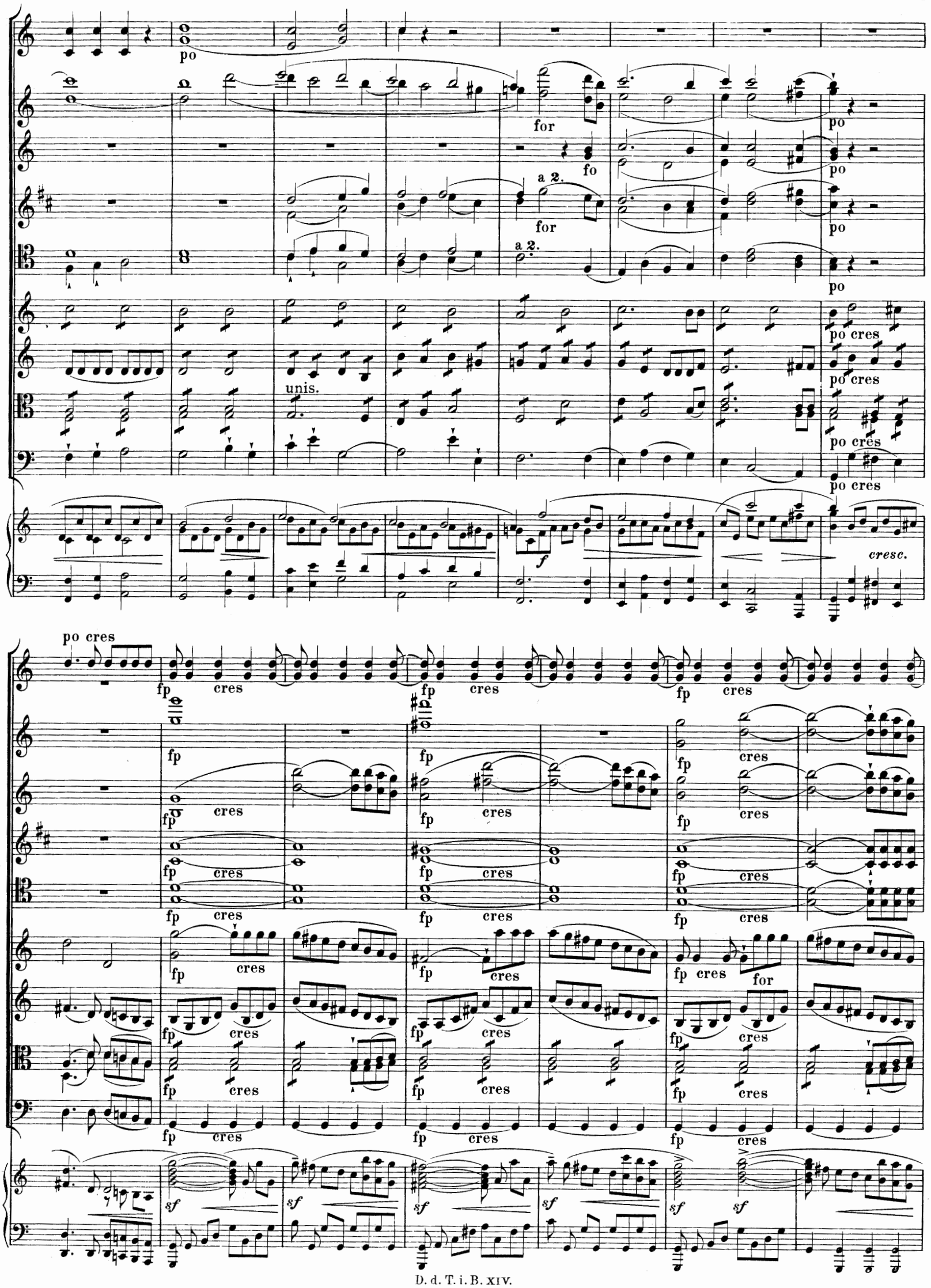
po
cres
for
pf
C.B.po
poco f
mf
a 2.
fpo
rf
(pf)
cresc.
p
f

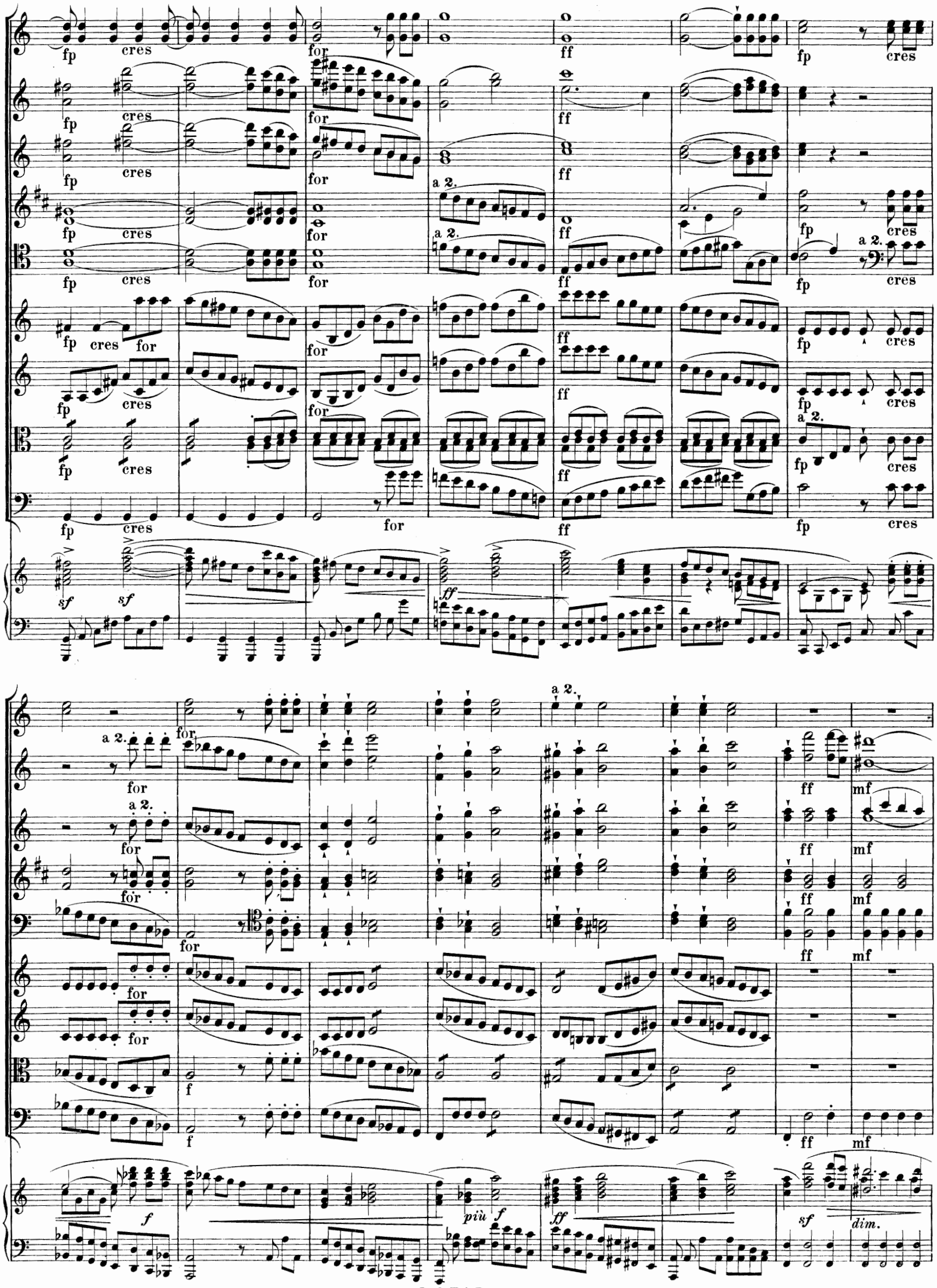

a 2.
cres
po
fpo
unis.
più f
sf
rit.
dim.
mf
f
p
for
rf
fo
pf
ff

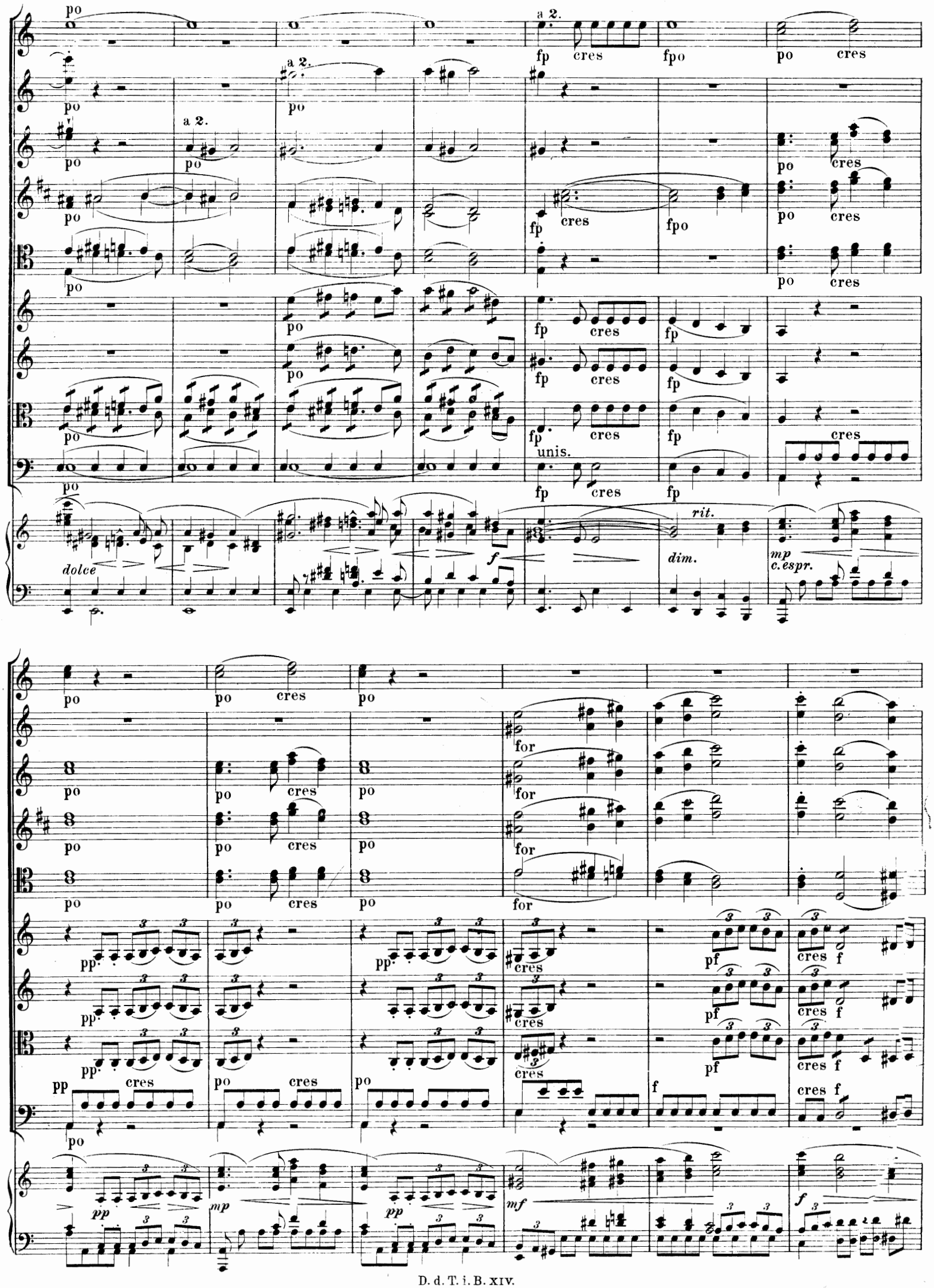

a 2.
unis.
Vc.
poco cresc.

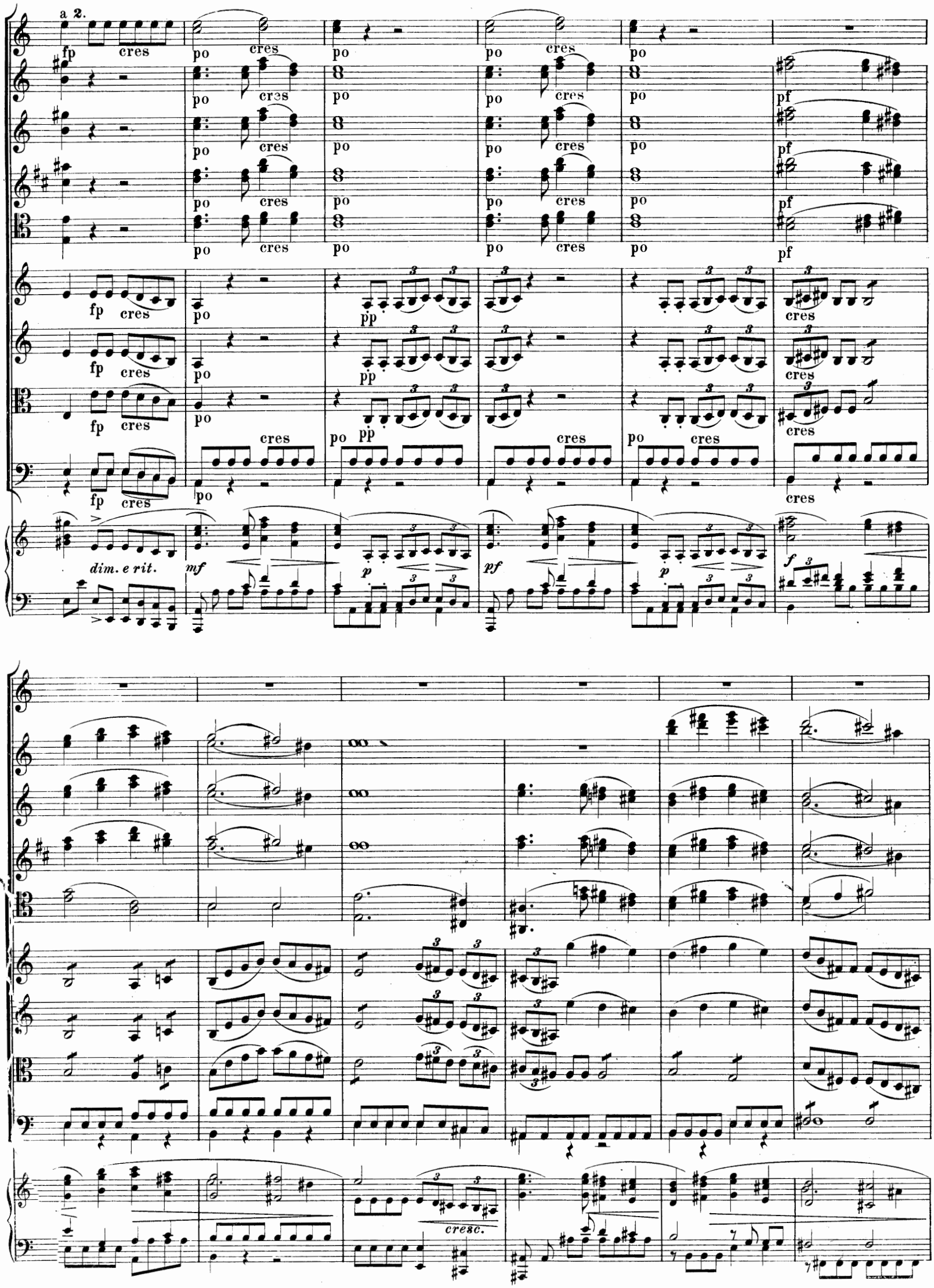

cres
f
po
fp
fpo
p
cres poco a poco
unis.
sotto voce
cresc. poco a poco
appassionato
ritard.
a tempo
pf
dim.
cresc.
Ped.
po cres
a 2.
ff
Vc.
p subito
dim.

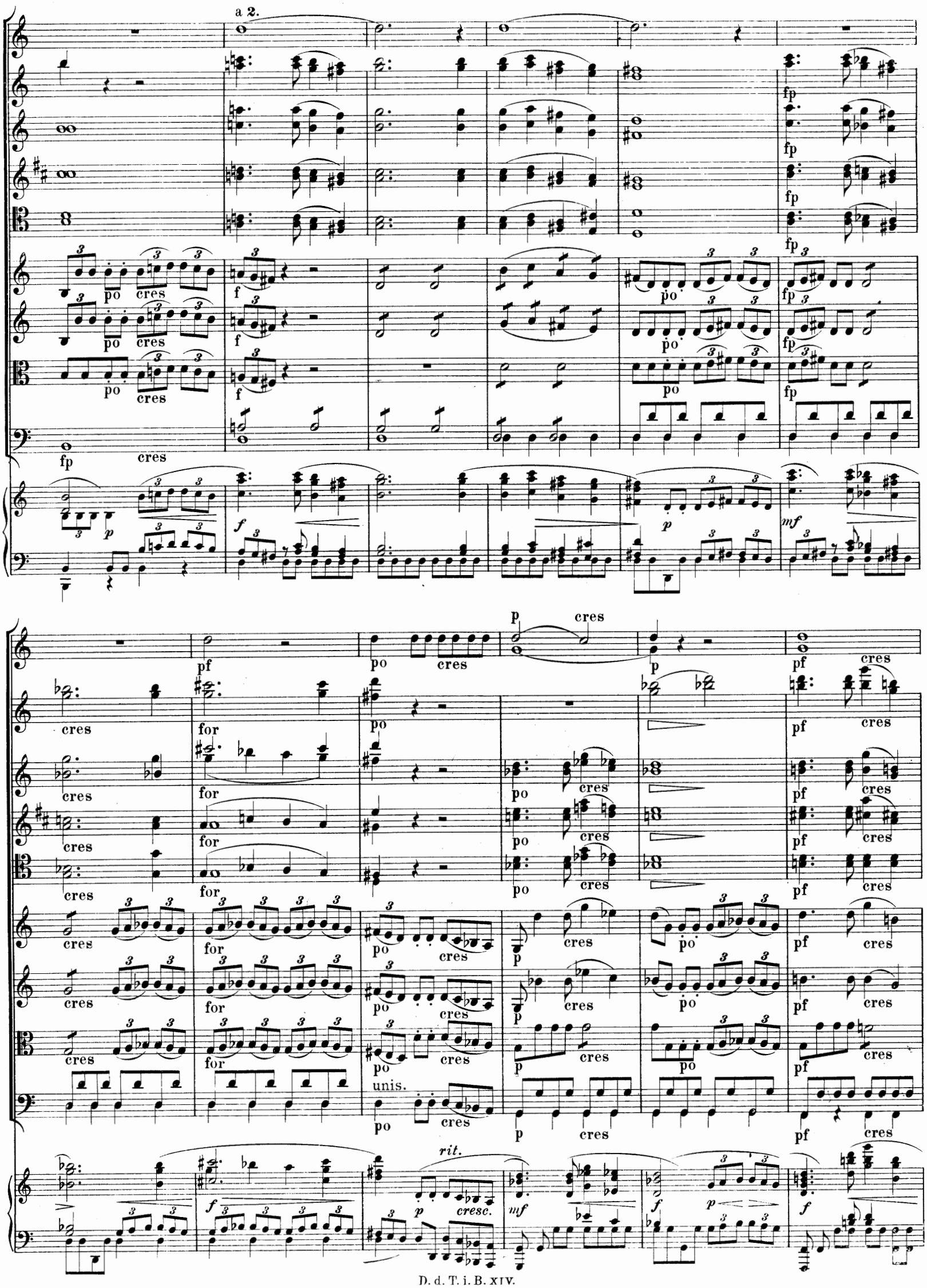

po
fo
a 2.
fp
pp
unis.
sf
pf
cres
sotto voce
cresc.
poco f
più cresc.
leg.
mp
Ped.

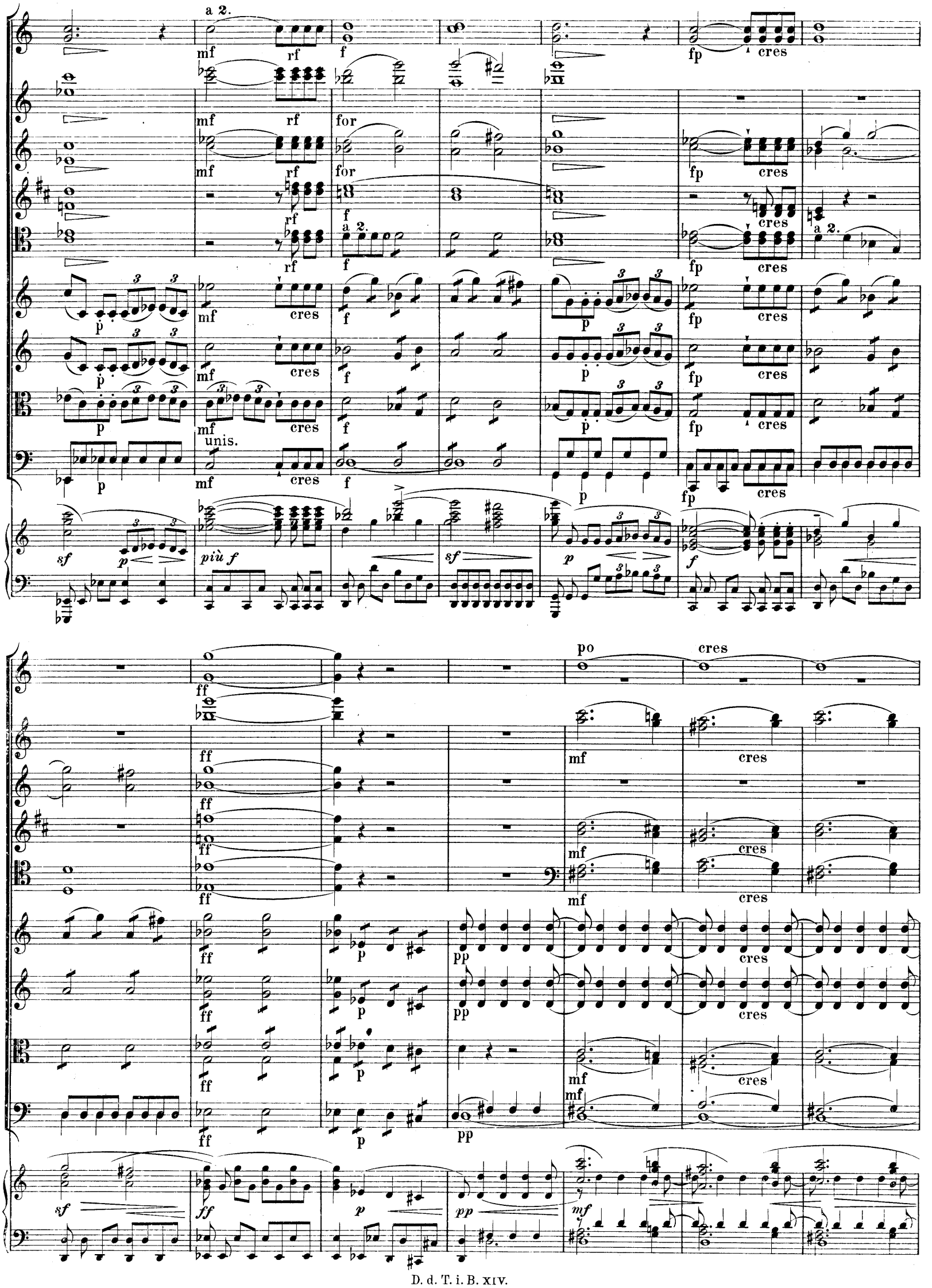

po
for
fo
a 2.
for
a 2.
po
po
po
po
po cres
po cres
unis.
po cres
po cres
f
cresc.
po cres
fp
cres
fp
cres
fp
cres
fp
cres
fp
cres
fp
cres
fp
cres
fp
cres
fp
cres
fp
cres
fp
cres
fp
cres
fp
cres
fp
cres
fp
cres
fp
cres
fp
cres
fp
cres
fp
cres
fp
cres
fp
cres
for
fp
cres
fp
cres
fp
cres
fp
cres
fp
cres
fp
cres
fp
cres
fp
cres
sf
sf
sf
sf
sf
sf

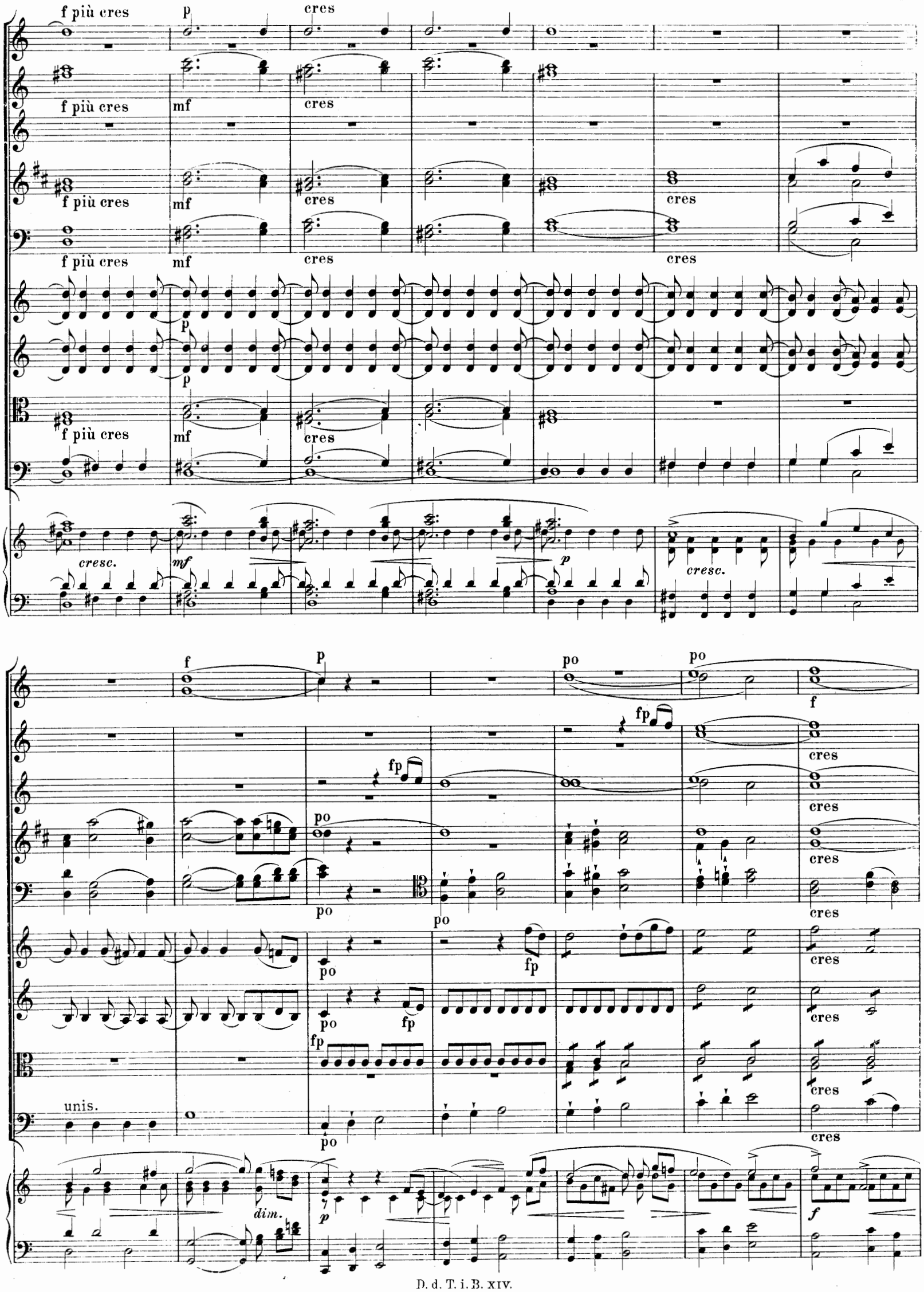

fp
cres
for
ff
a 2.
sf
mf
f
più f
dim.


a 2.
fp
cres
fpo
po
unis.
dolce
f
rit.
dim.
mp
c. espr.
for
pp
pf
mf


a 2.
fp
cres
po
pf
pp
dim. e rit.
mf
p
f
cresc.


a 2.
fp
po
cres
f
p
mf
pf
for
unis.
rit.
cresc.


a 2.
mf
rf
f
fp
cres
for
a 2.
p
unis.
sf
più f
ff
po
pp
mf


f più cres
p
cres
mf
cresc.
f
po
fp
unis.
dim.

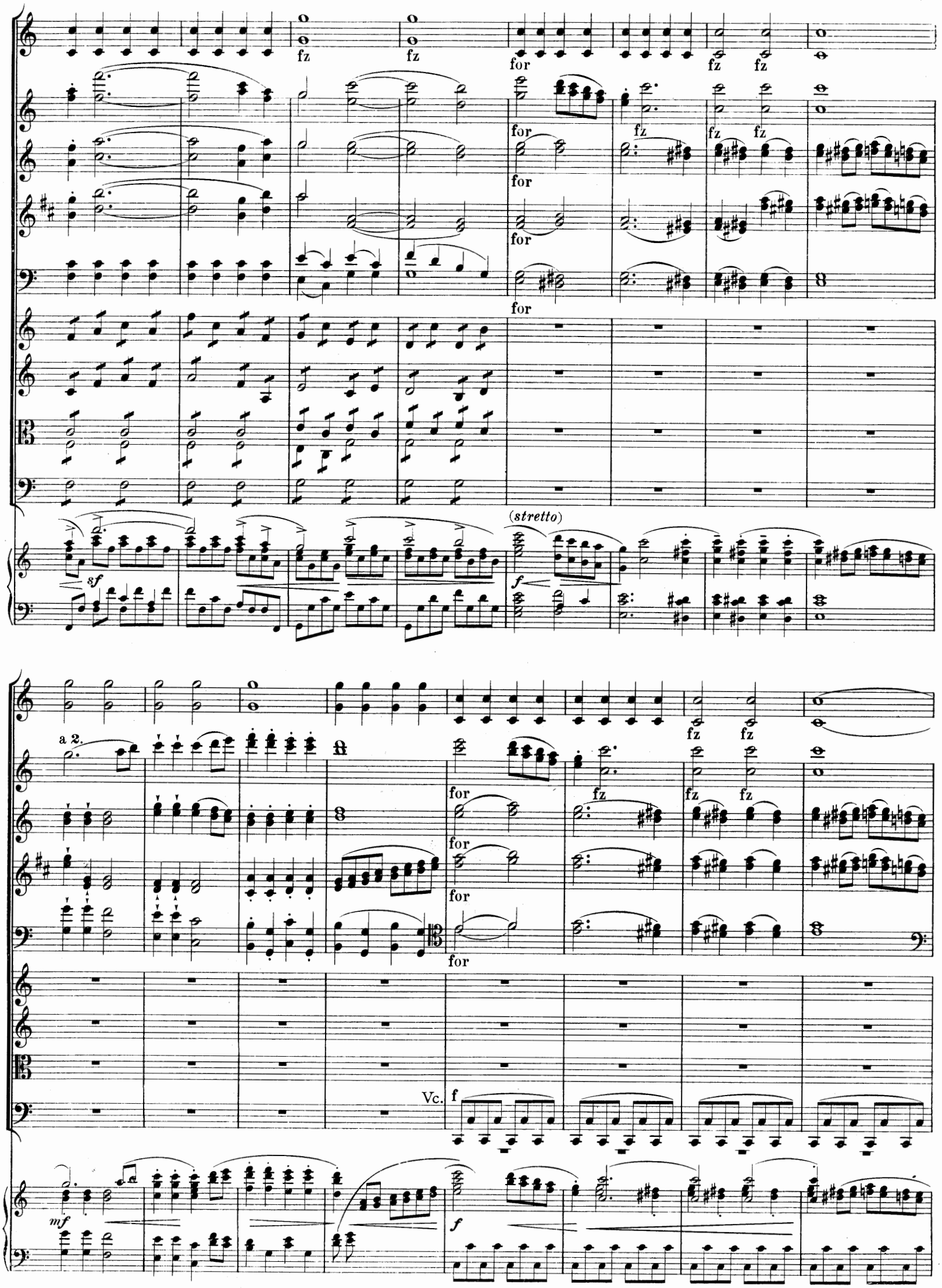
a 2.

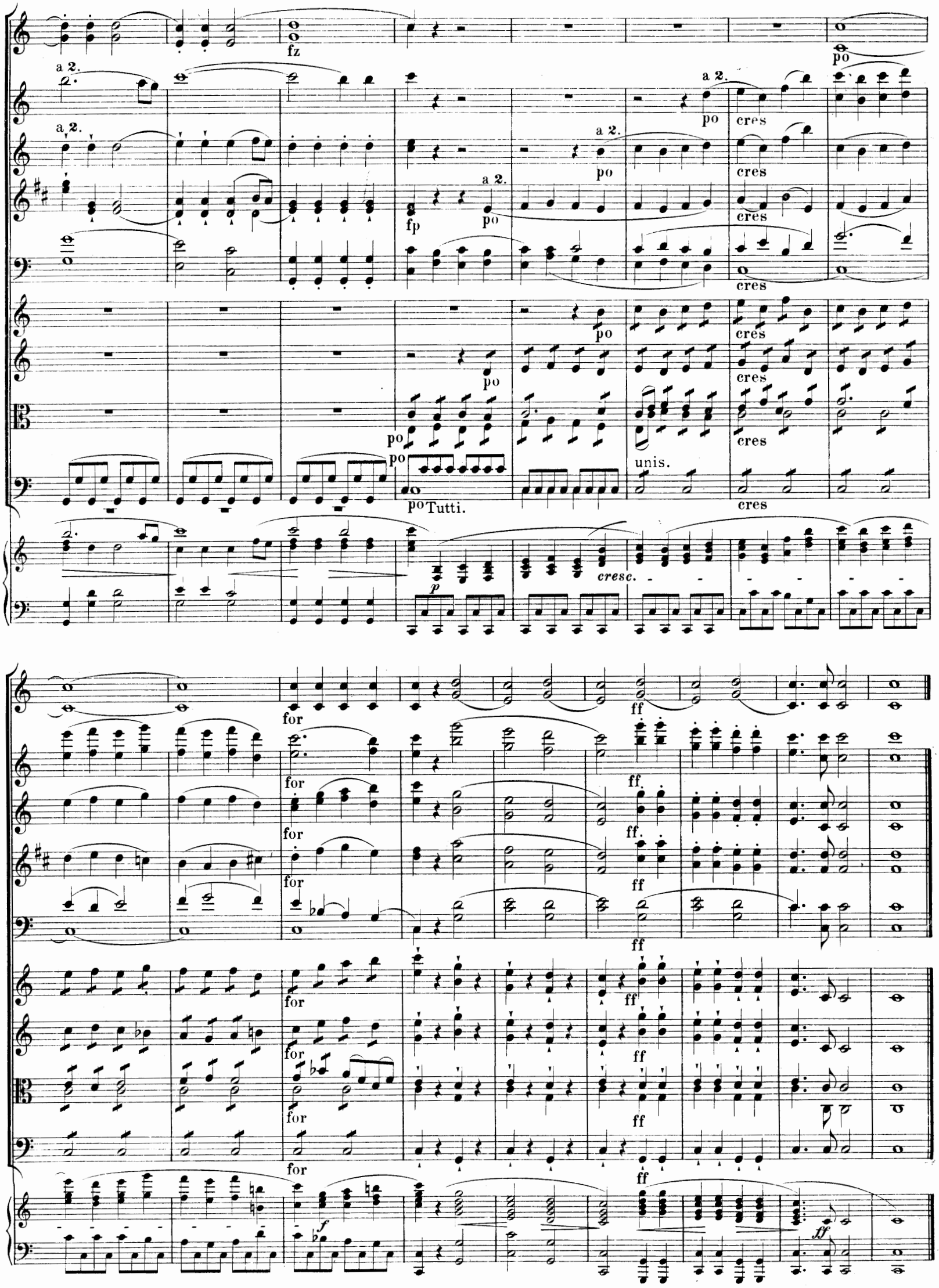
unis.

unis.

(ritard.)

(più allegro)


fz
for
(stretto)
sf
f
a 2.
Vc.
mf


fz
a 2.
po
cres
fp
unis.
Tutti.
p
cresc.
for
ff
f

Sinfonia a 8.

Carl Stamitz, Op. 13 I (London)
bezw. Op. 16 I (Paris).

Allegro con spirito.

2 Corni in Es.
2 Oboi.
(2 Flauti.)
Violino I.
Violino II.
Viola.
Basso.
Klavierauszug.

p

p

p

p

mf

p

poco

a

poco

p

cres

p

cres

f

f

a poco cres

f

3

a poco cres

f

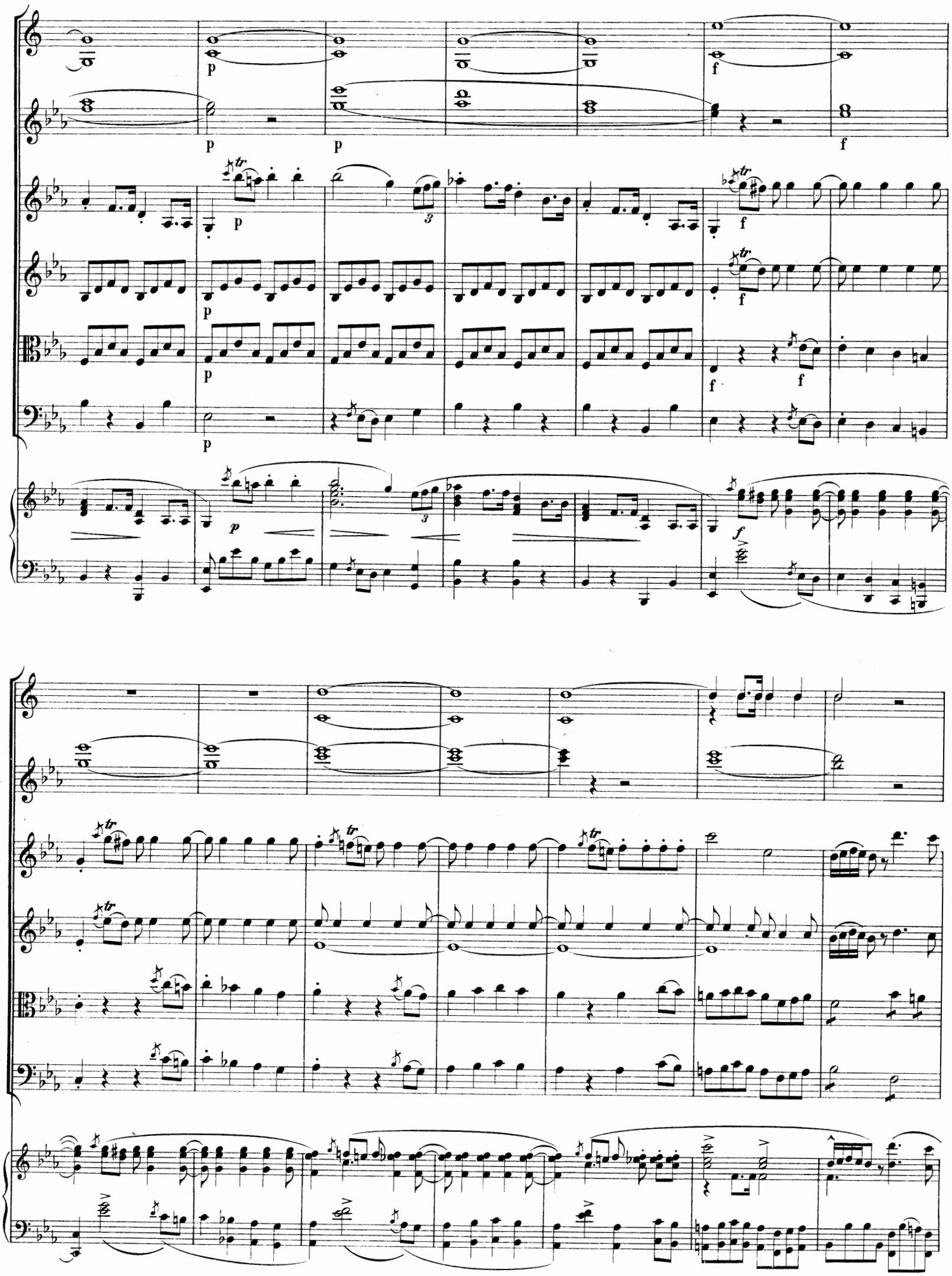
a poco cres

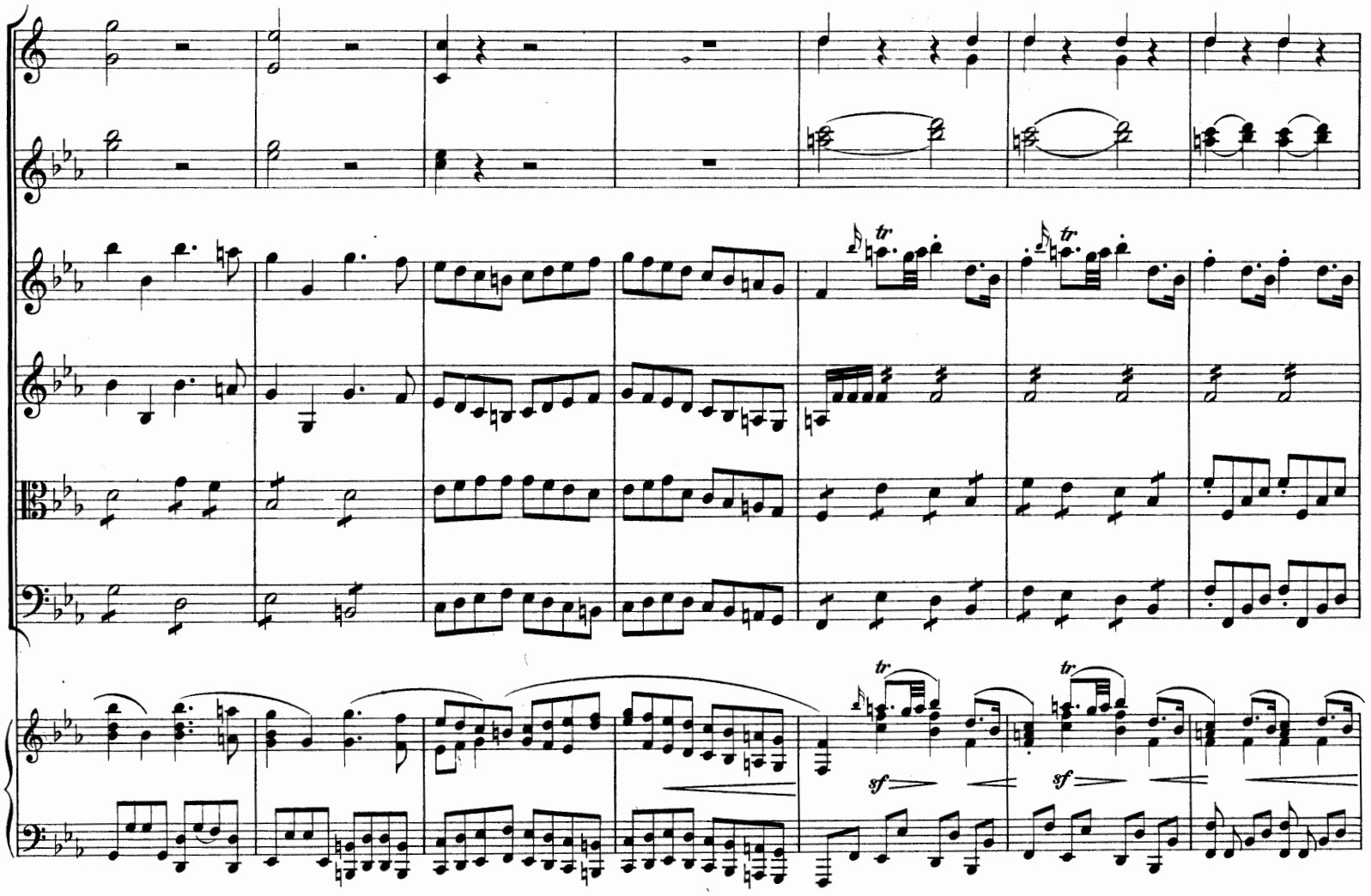
f

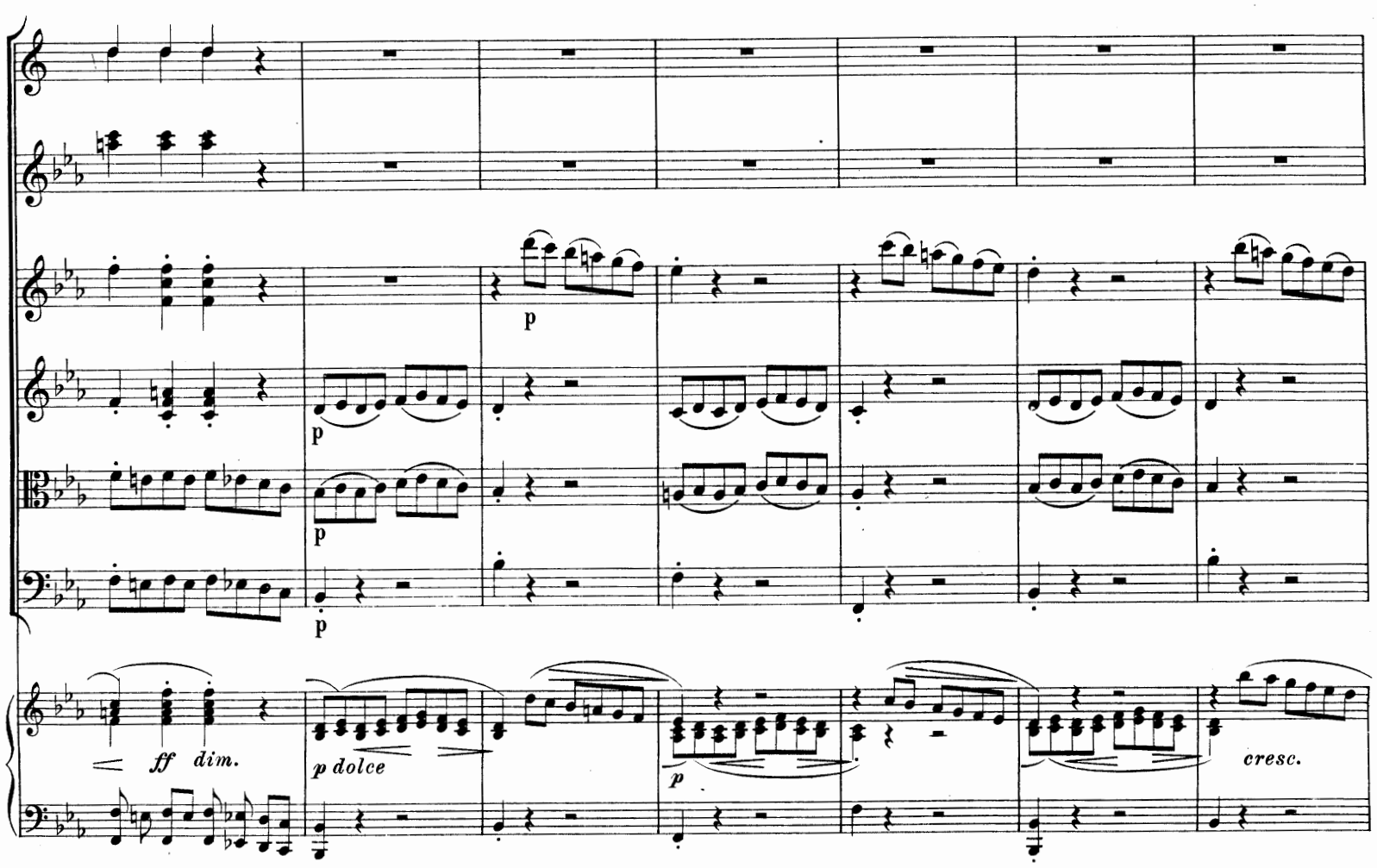
cre - - - scen - - - - do

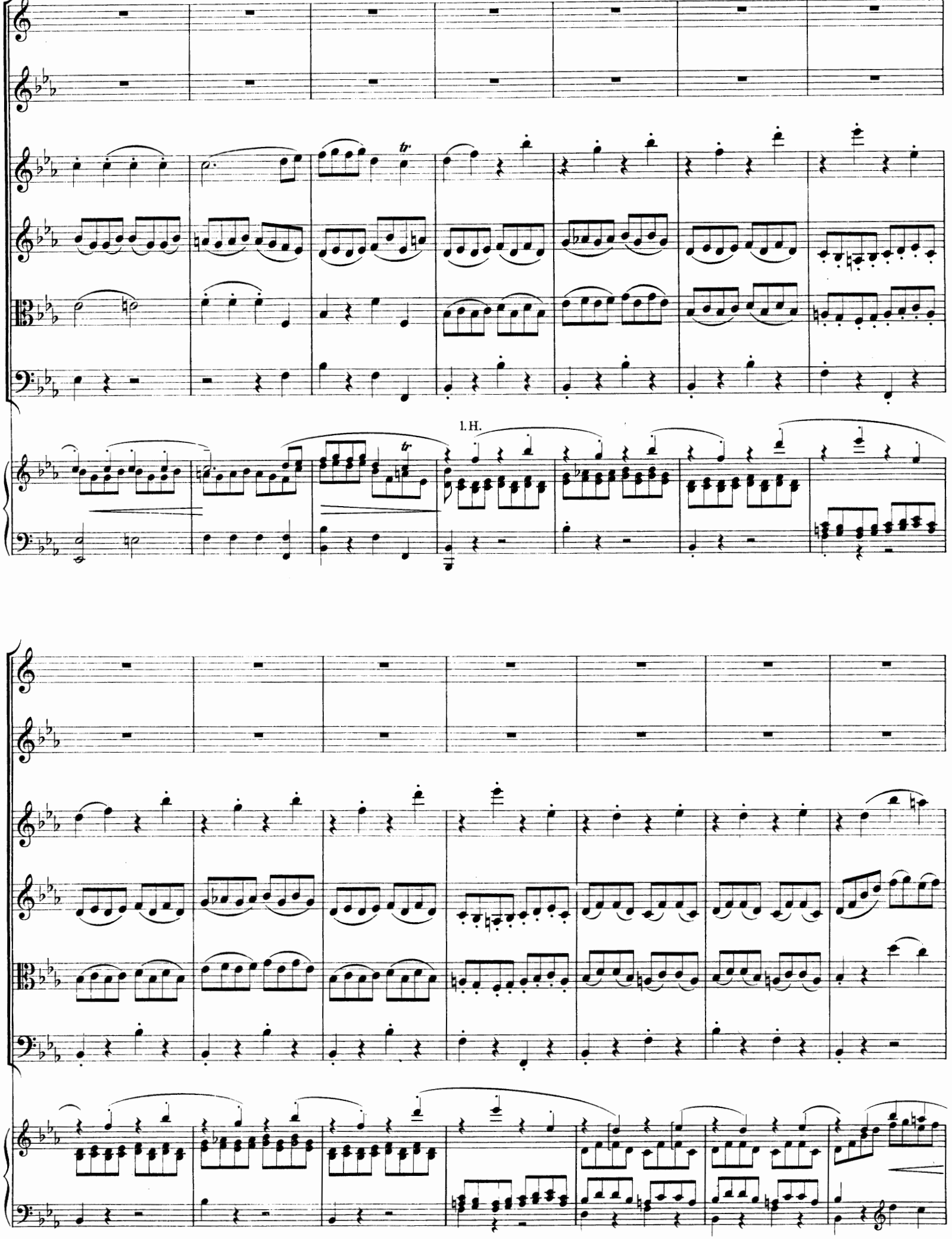
f

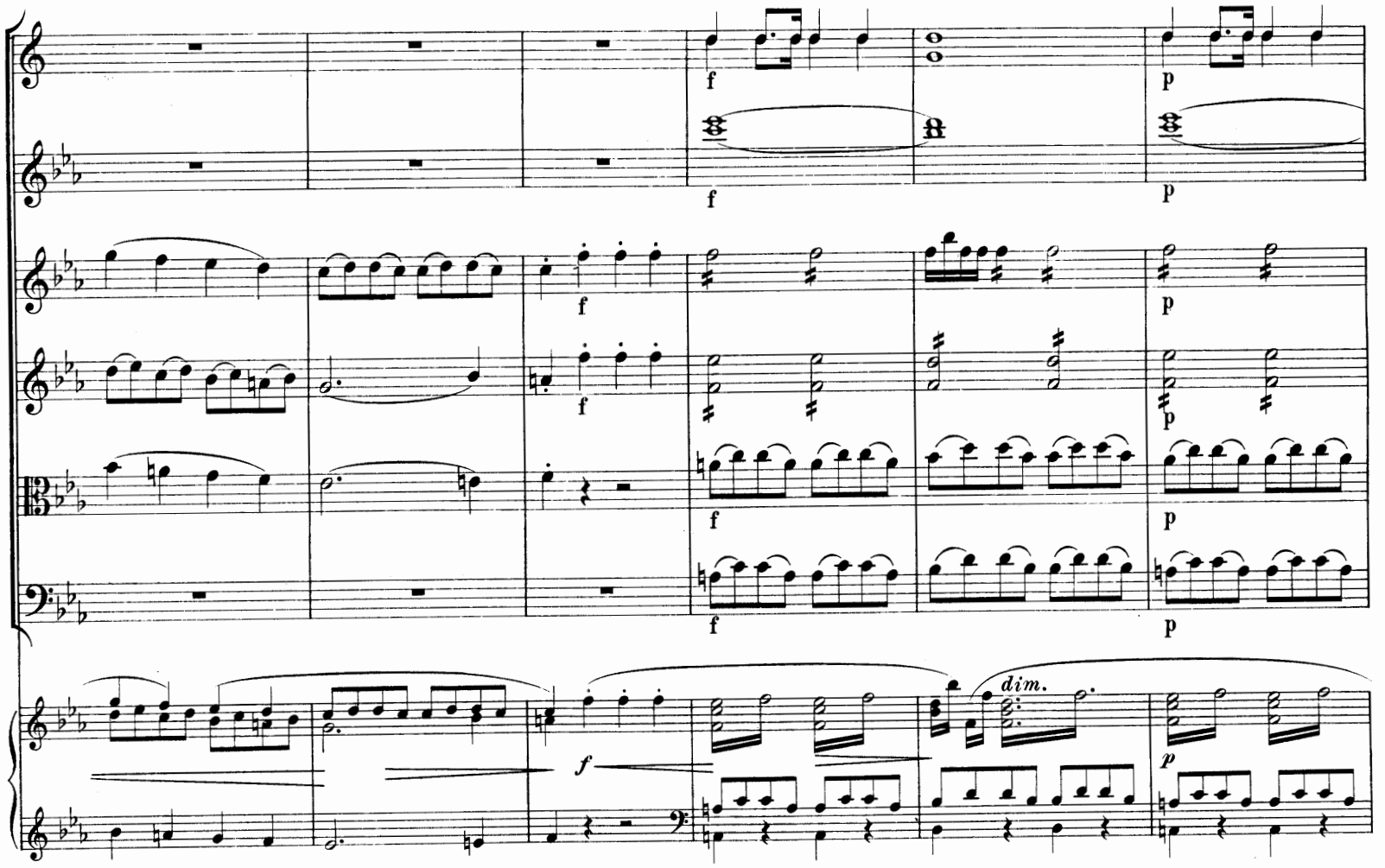
3




tr
tr
tr
tr
sf
sf


p
p
p
p
ff dim.
p dolce
p
cresc.


tr
tr
l. H.


f
p
dim.
cresc.

a 2

(ad lib. rep.)

ff

(*ritard.*)

ff

ff

ff

ff

ff

p

p

p

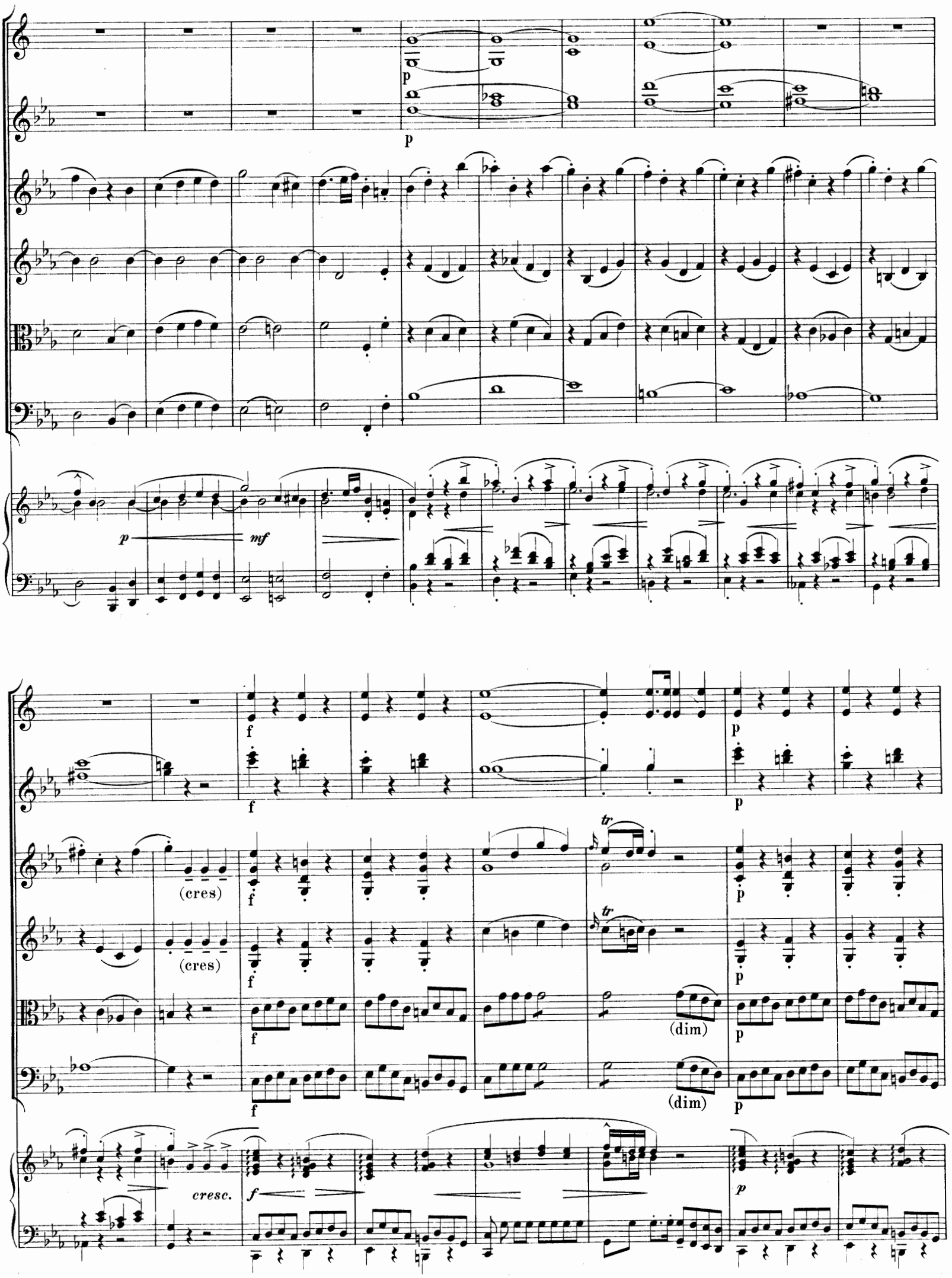
ff

f

sf

p

p


p
p
p
mf
f
f
p
p
(cres)
f
tr
p
(cres)
f
tr
p
f
(dim)
p
f
(dim)
p
cresc.
f
p

p

p

(dim)

p

(dim)

p

dim.

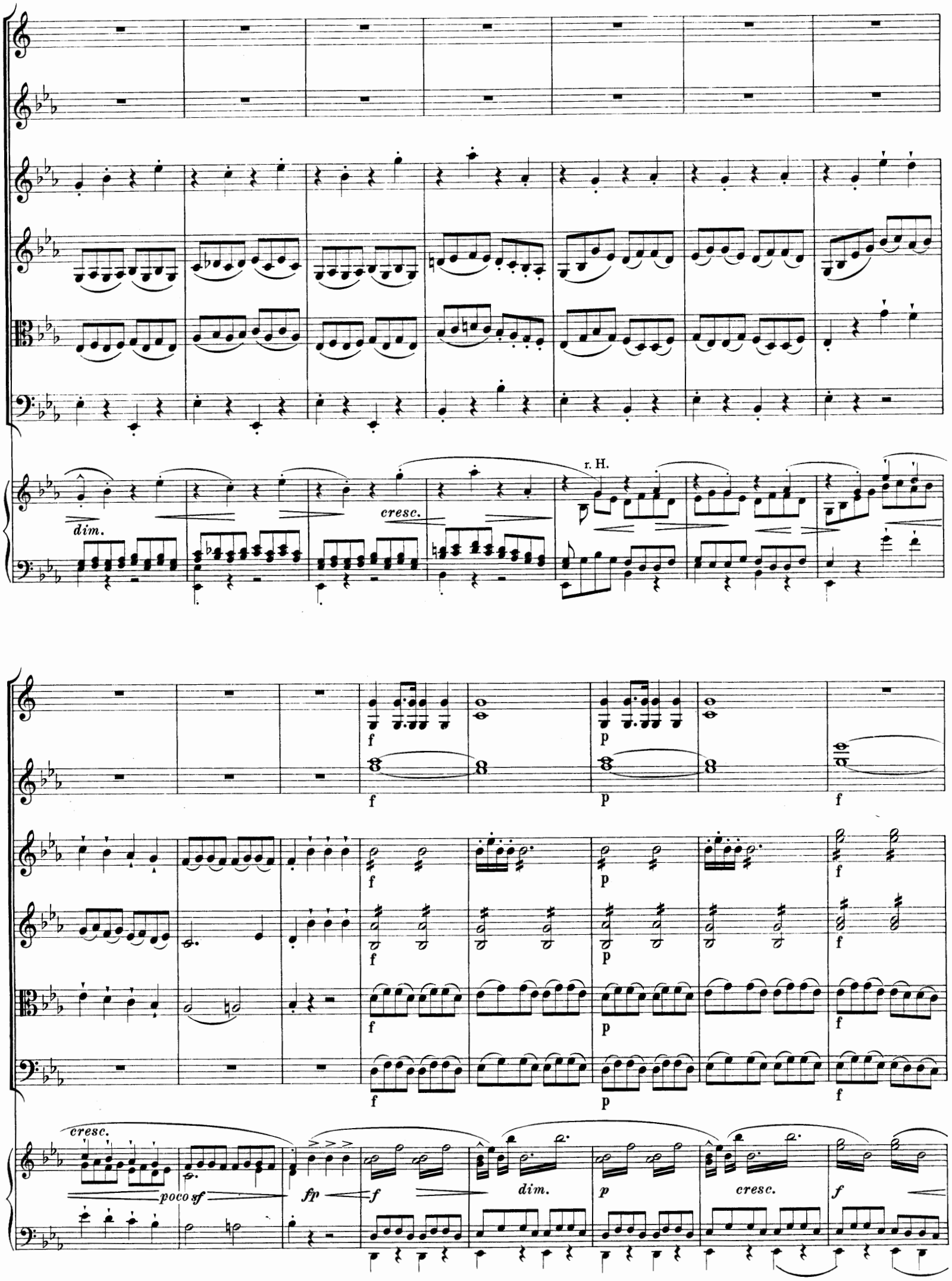
p dolce

tr

cresc.

1. H.

cresc.


dim.
cresc.
r. H.
f
p
cresc.
poco sf
fp
f
dim.
p
cresc.
f

ff

ff

ff

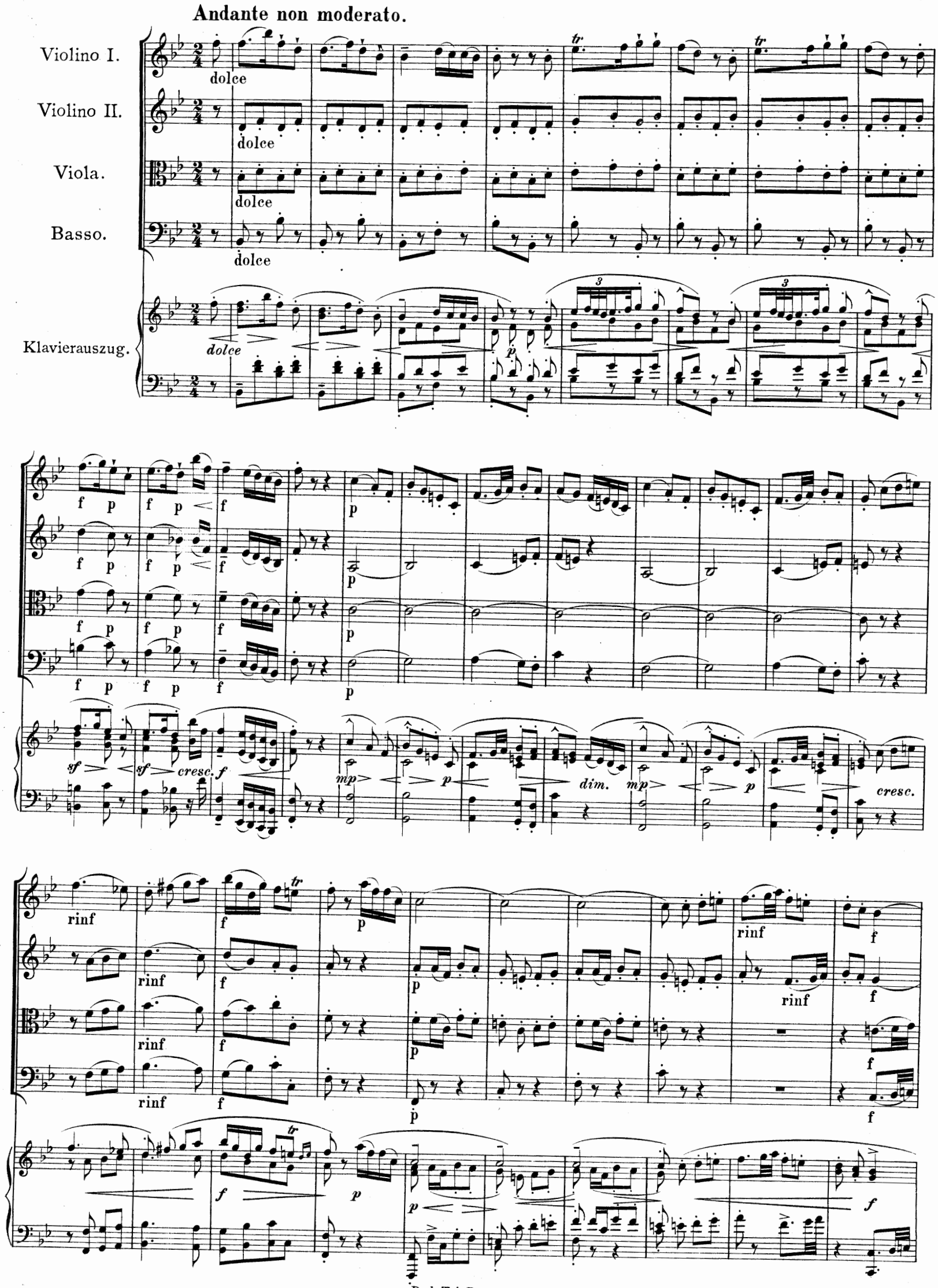
ff

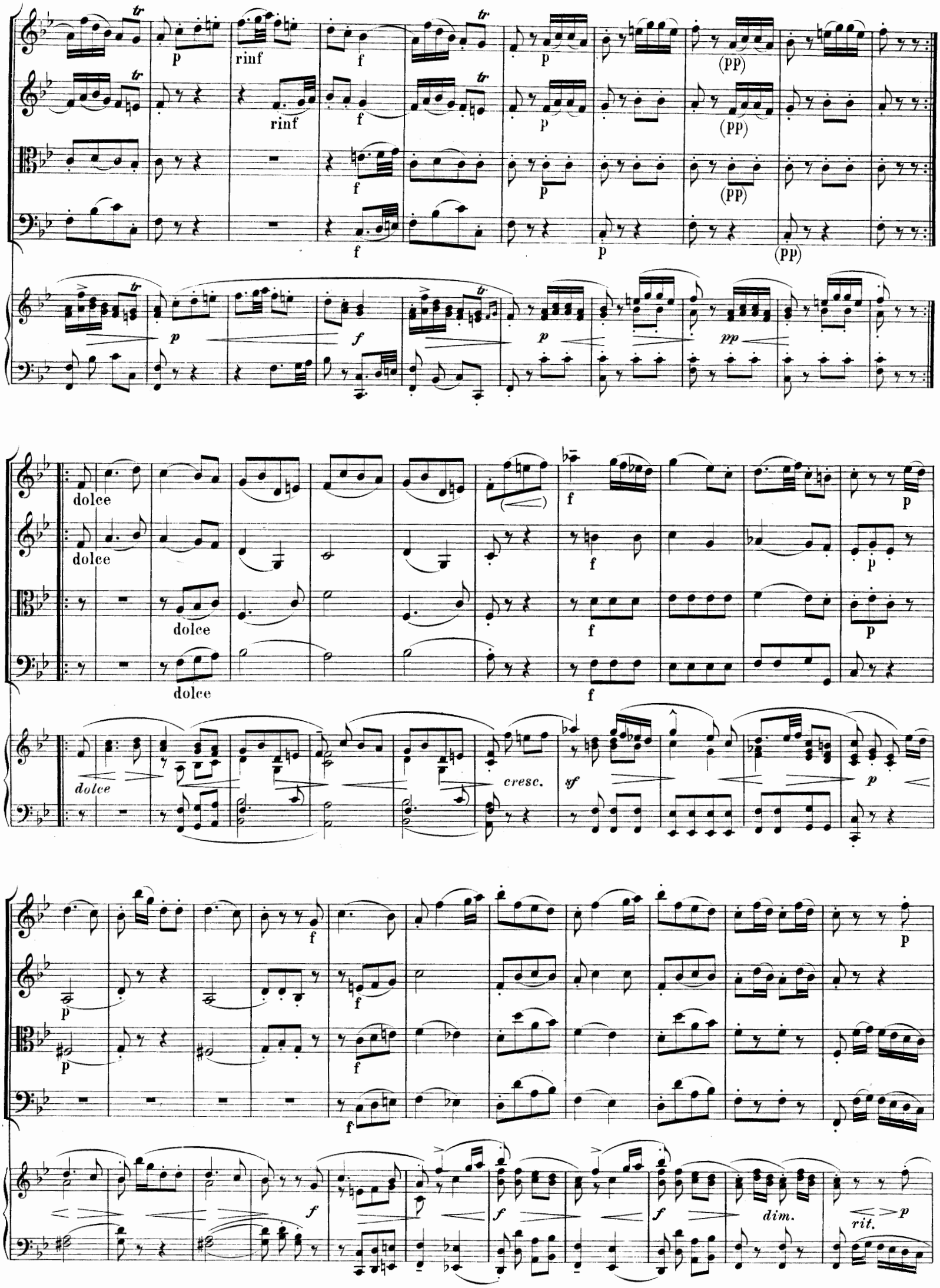
ff

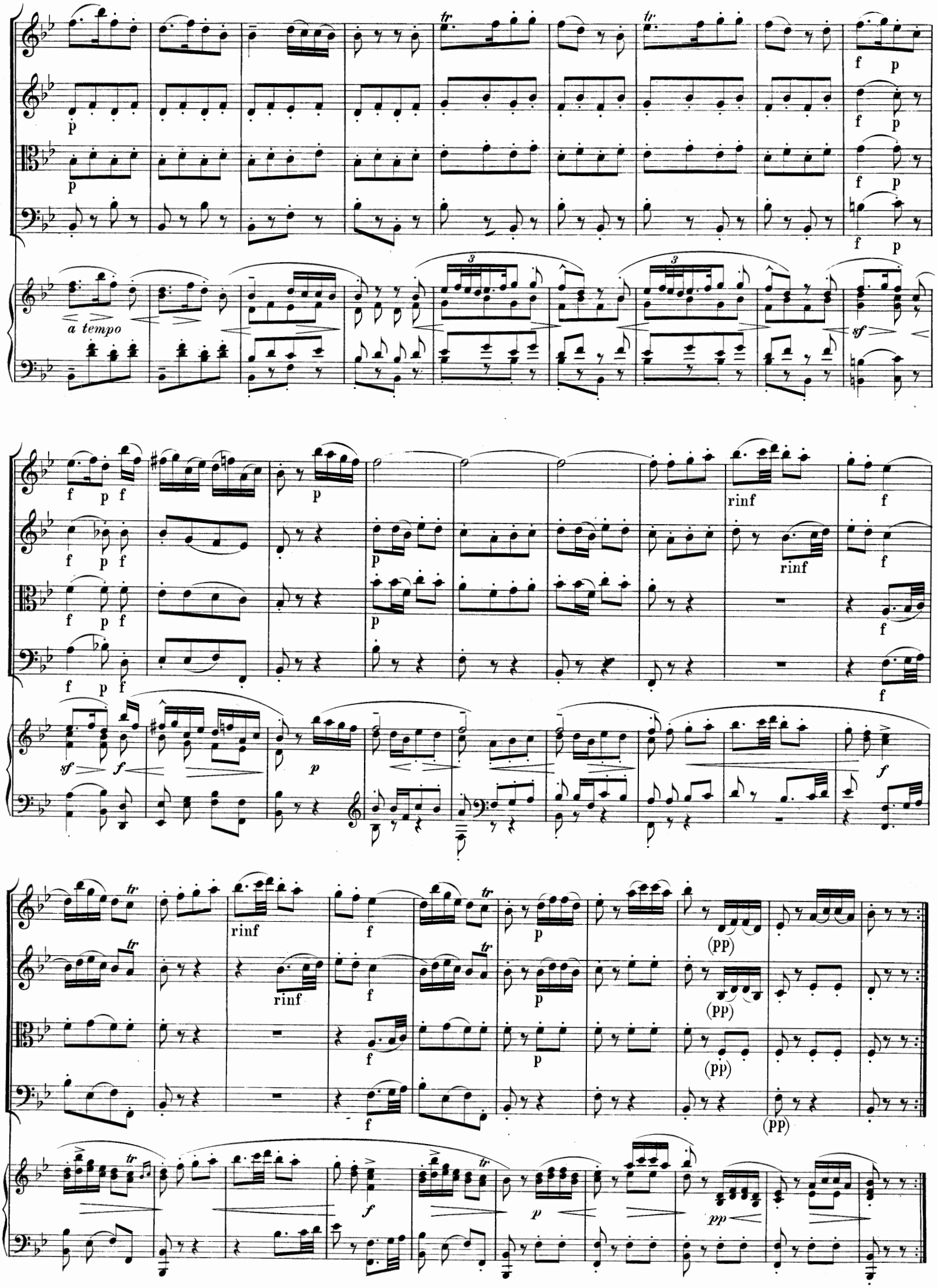
ff

ff

a 2


Andante non moderato.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Basso.
Klavierauszug.
dolce
dolce
dolce
dolce
dolce
p
f
p
sf
cresc.
mp
dim.
cresc.
rinf
f
p


tr
p
rinf
f
(pp)
pp
dolce
cresc.
sf
dim.
rit.


a tempo
rinf
(pp)

Presto.

2 Corni in Es.

2 Flauti.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Basso.

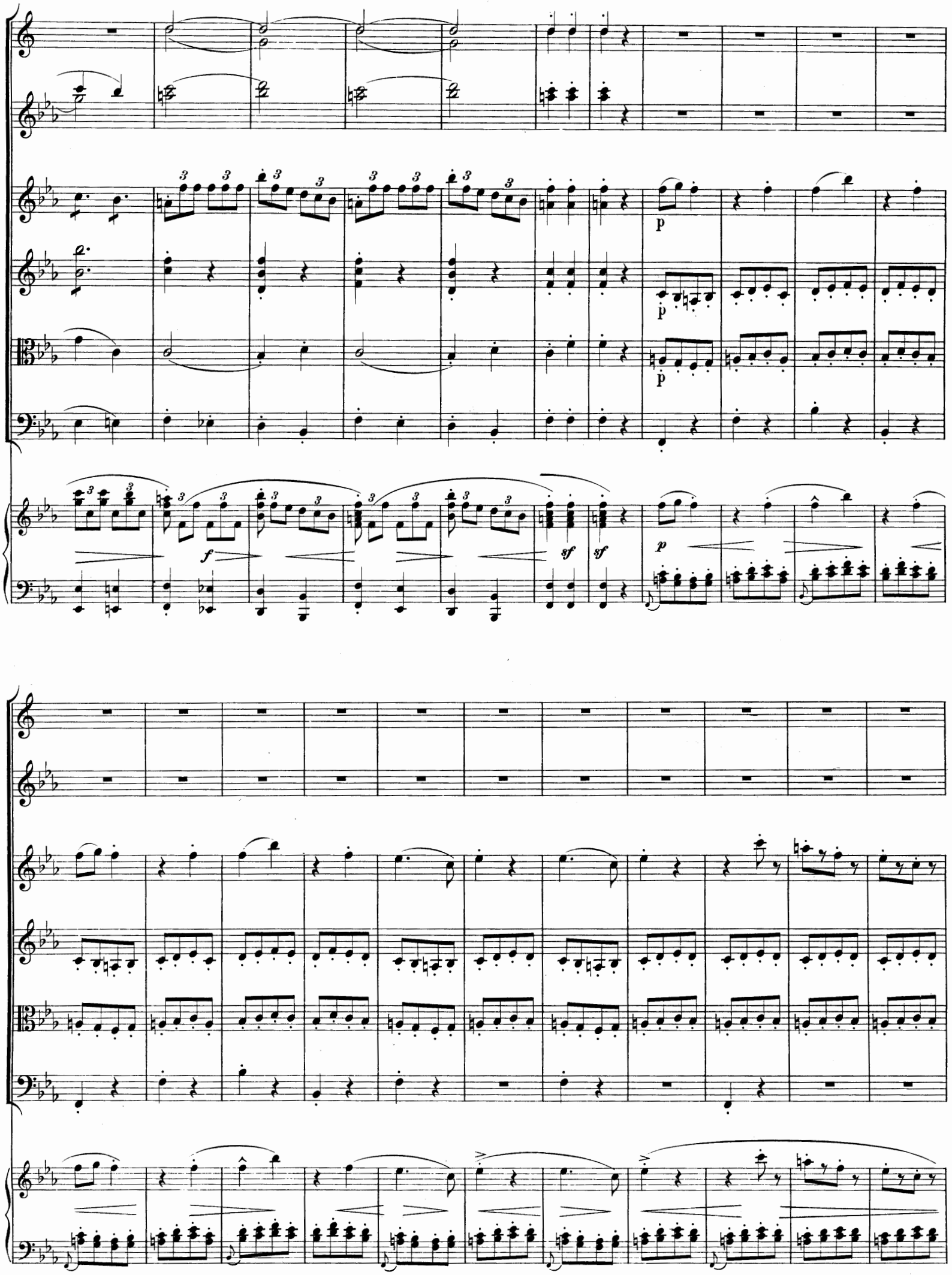
Klavierauszug.

(rinf)

(rinf)

(rinf)

sempre f


p
p
p
f
sf
sf
p

a poco a poco cres

a 2.

a poco a poco cres

p

a poco a poco cres

p

a poco a poco cres

p

a poco a poco cres

p

a poco a poco cres

sf p cresc.

il f

il f

il f

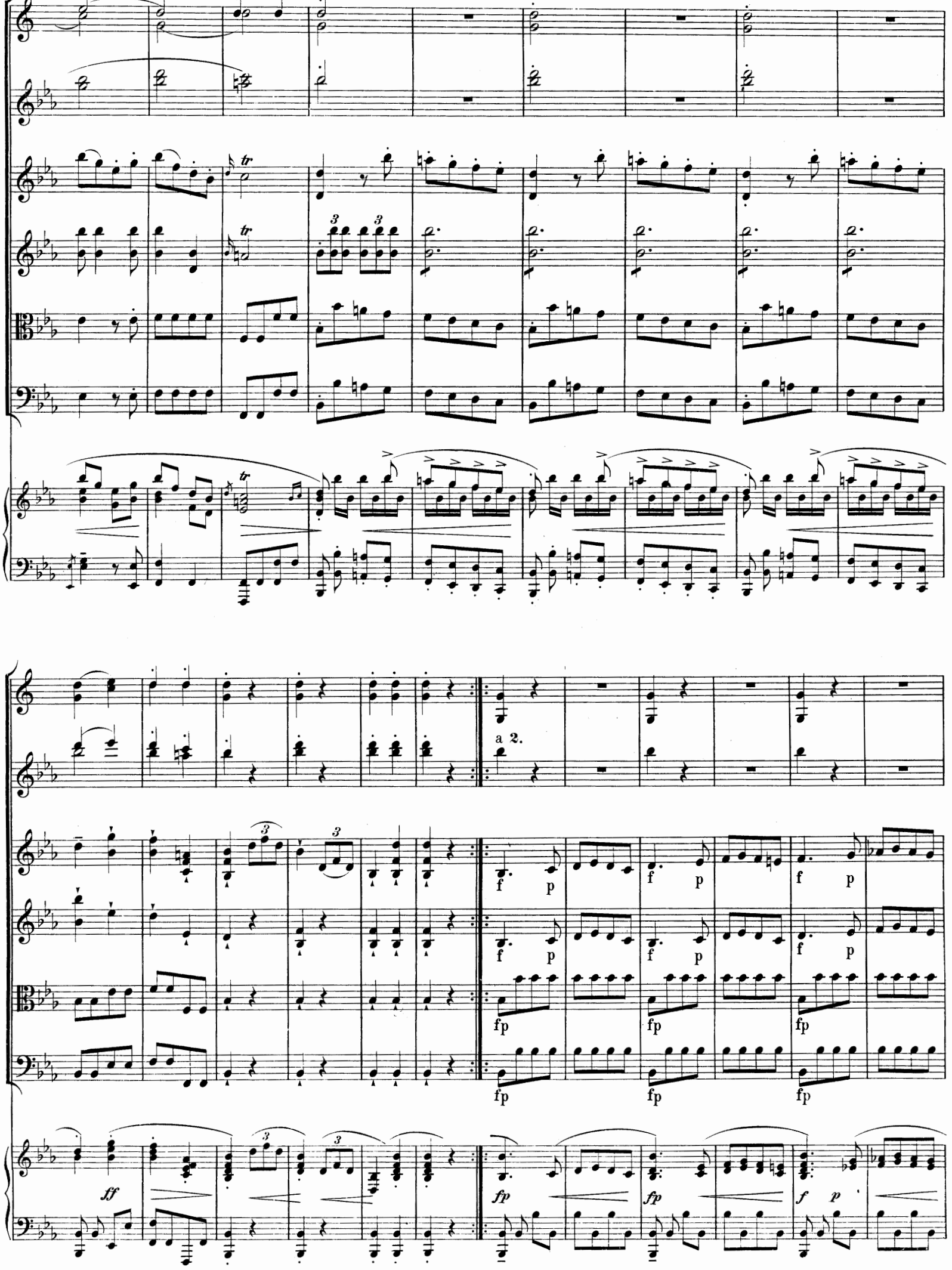
il f

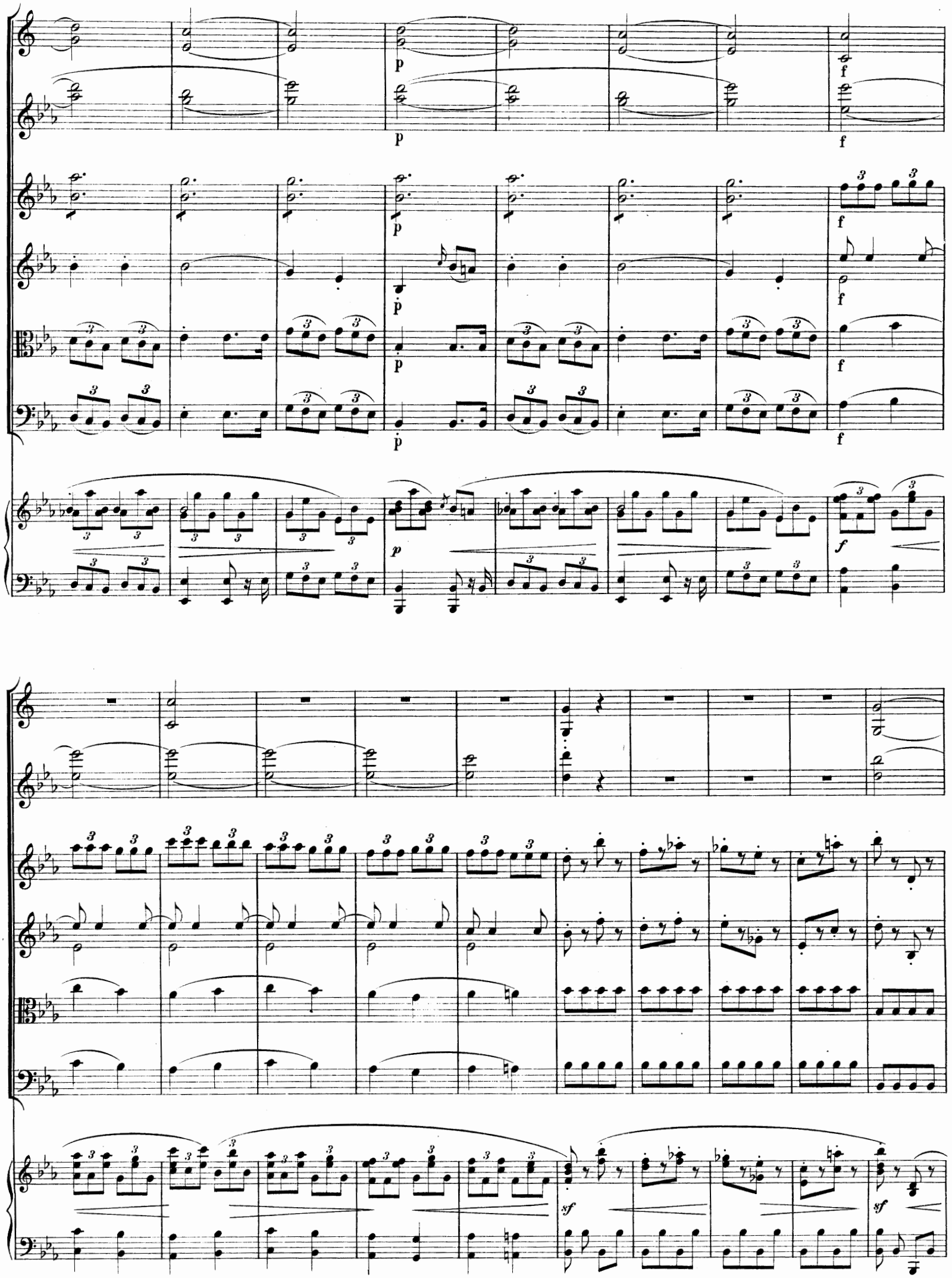
il f

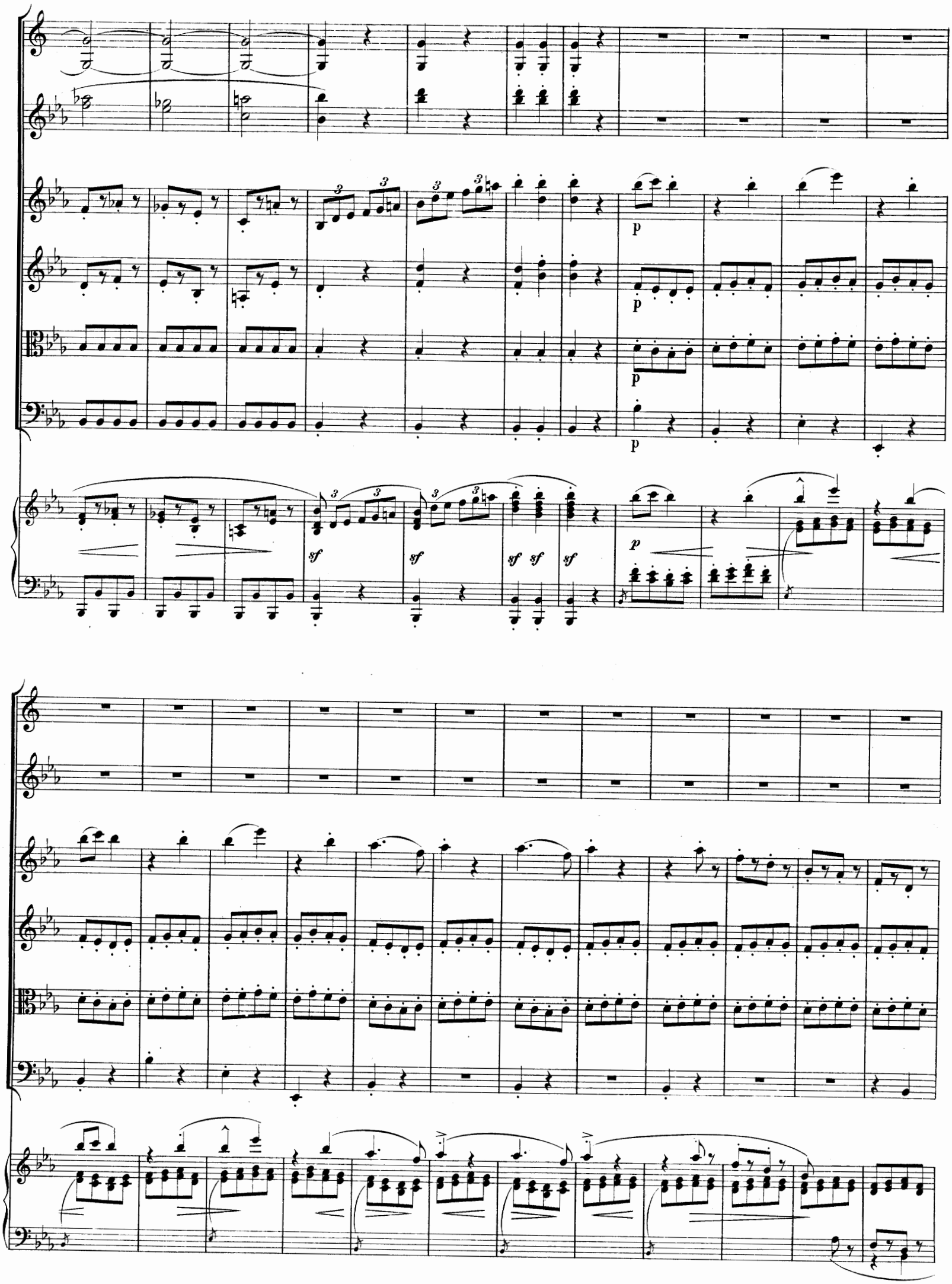
più cresc.

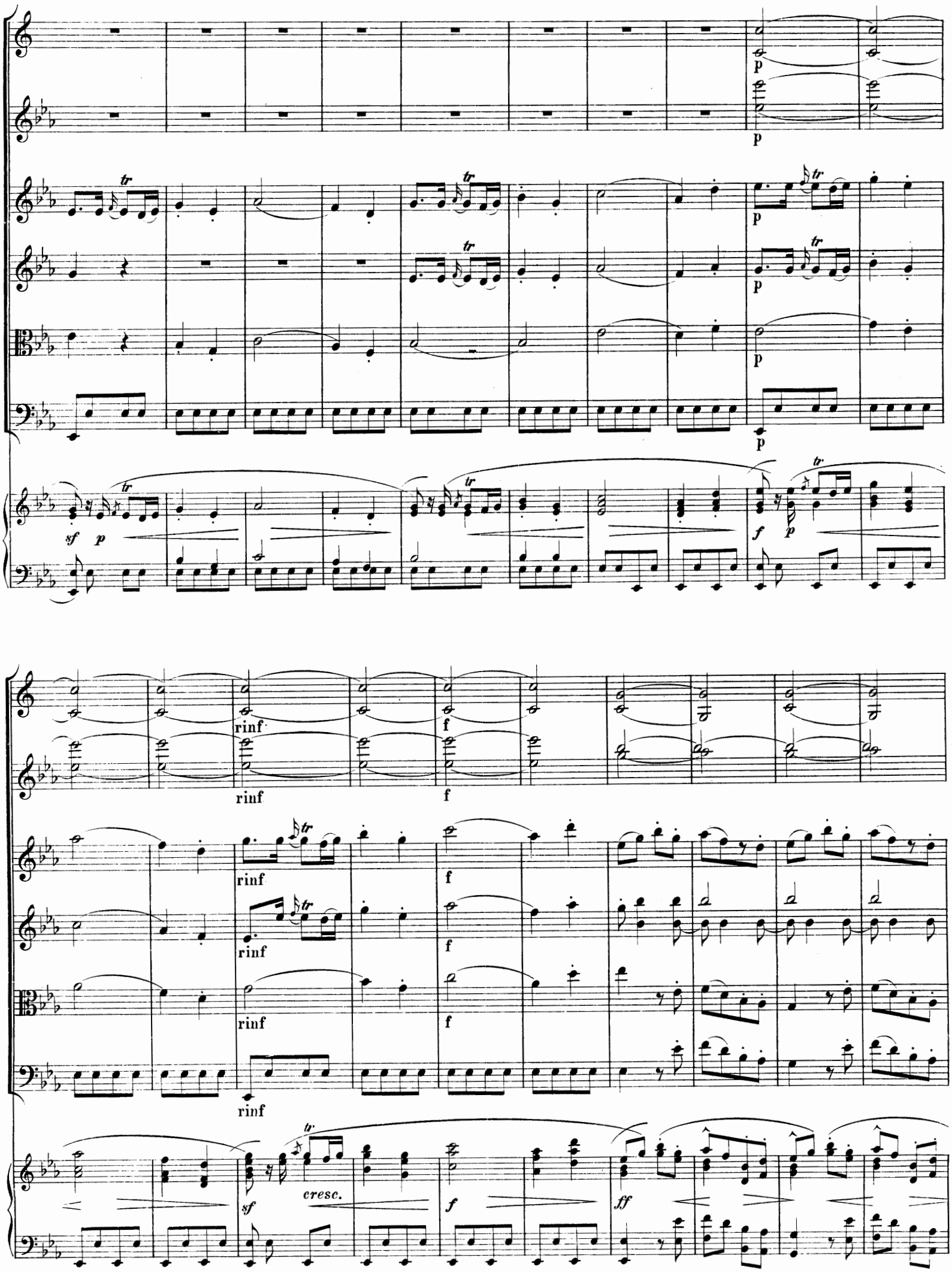
f

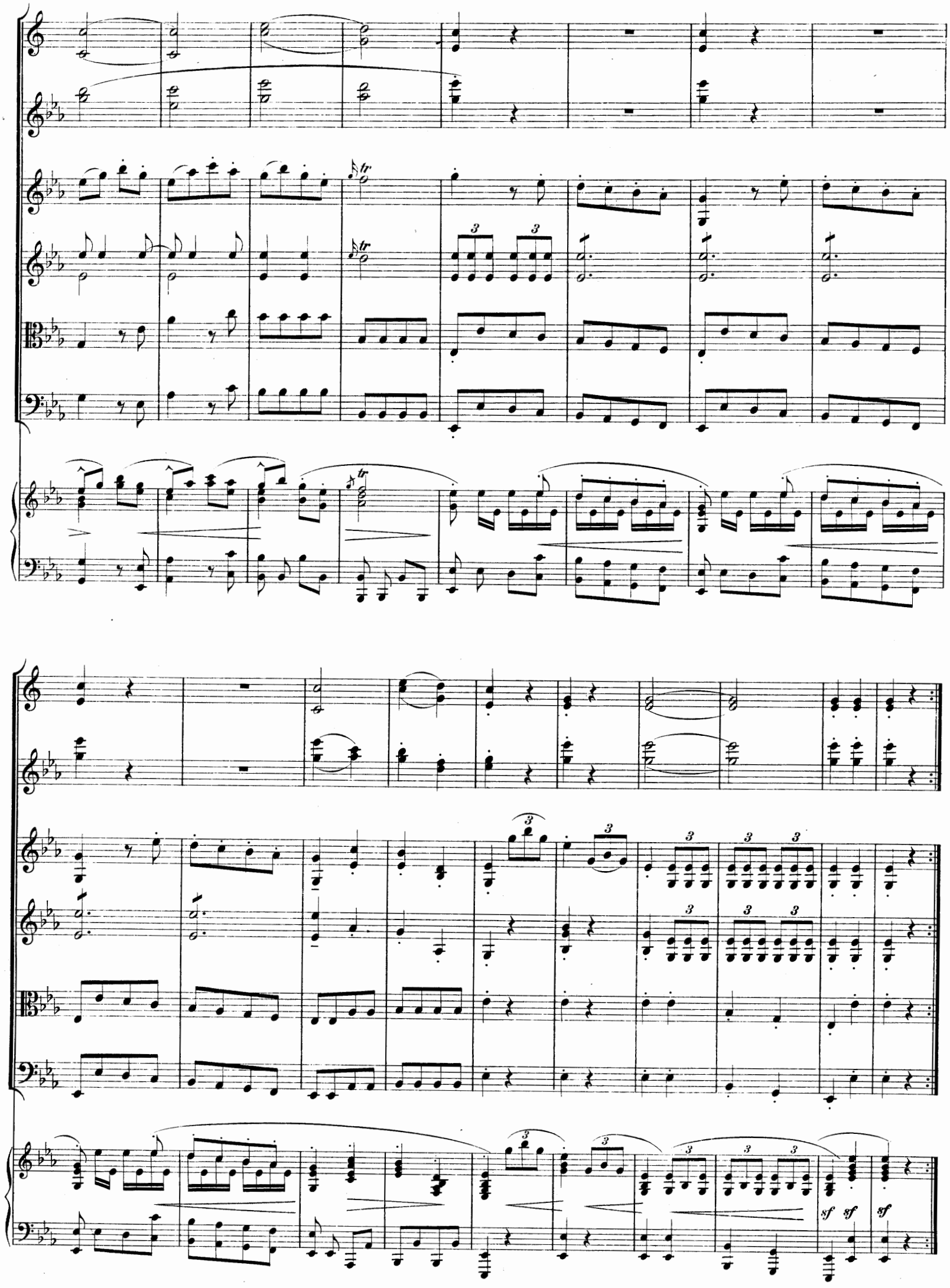
f


a 2.
f p
fp
ff
fp
f p




p
p
p
p
sf
sf
sf sf
sf
p


p
tr
sf
p
f
p
rinf
f
cresc.
ff


tr
3
sf sf sf

Sinfonia a 8.

Carl Stamitz, Op. 13IV (16IV).

Presto.

2 Corni in G.

2 Flauti.

Violino I.

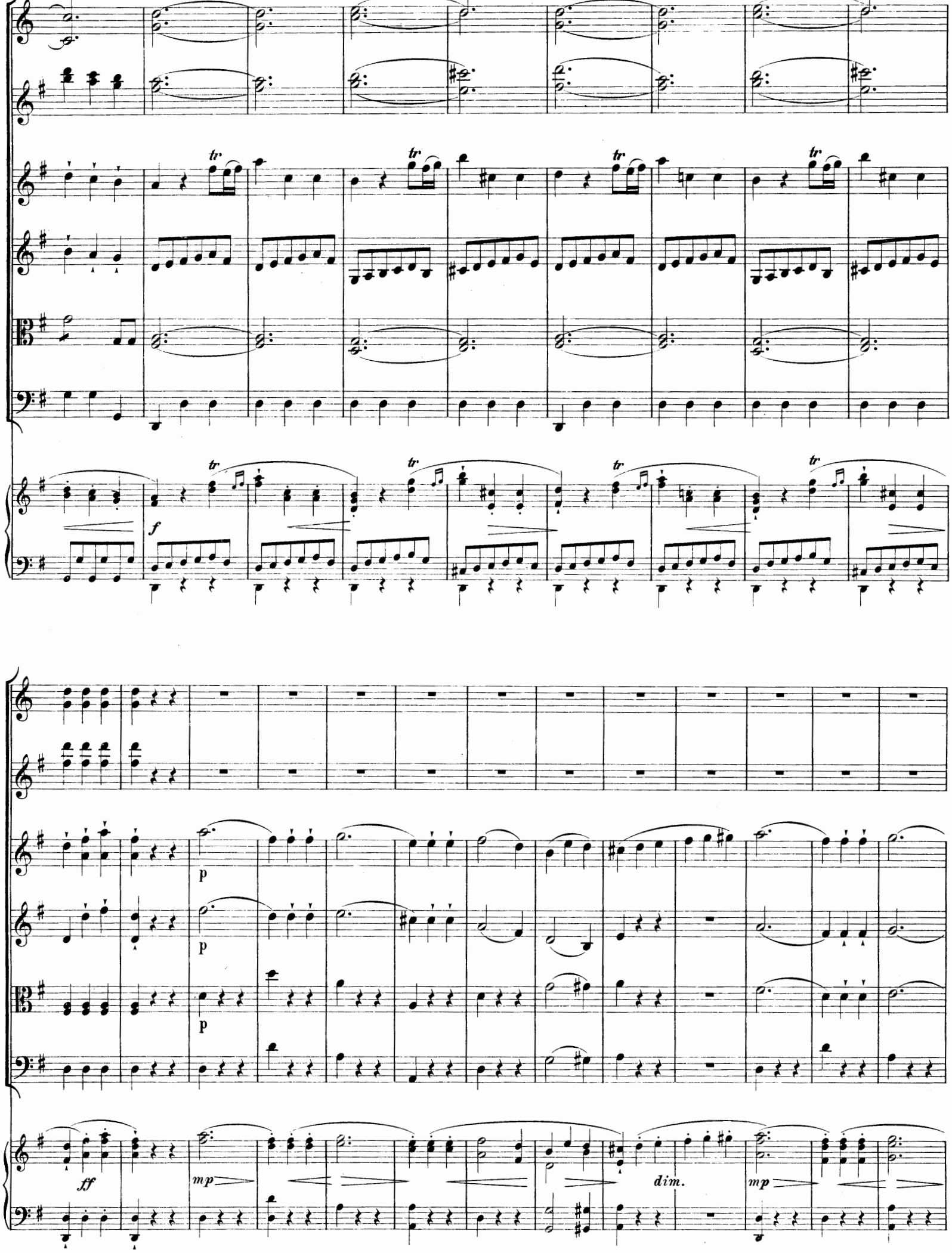
Violino II.

Viola.

Basso.

Klavierauszug.

cresc.


tr
f
p
ff
mp
dim.

a poco

cres

poco f

p

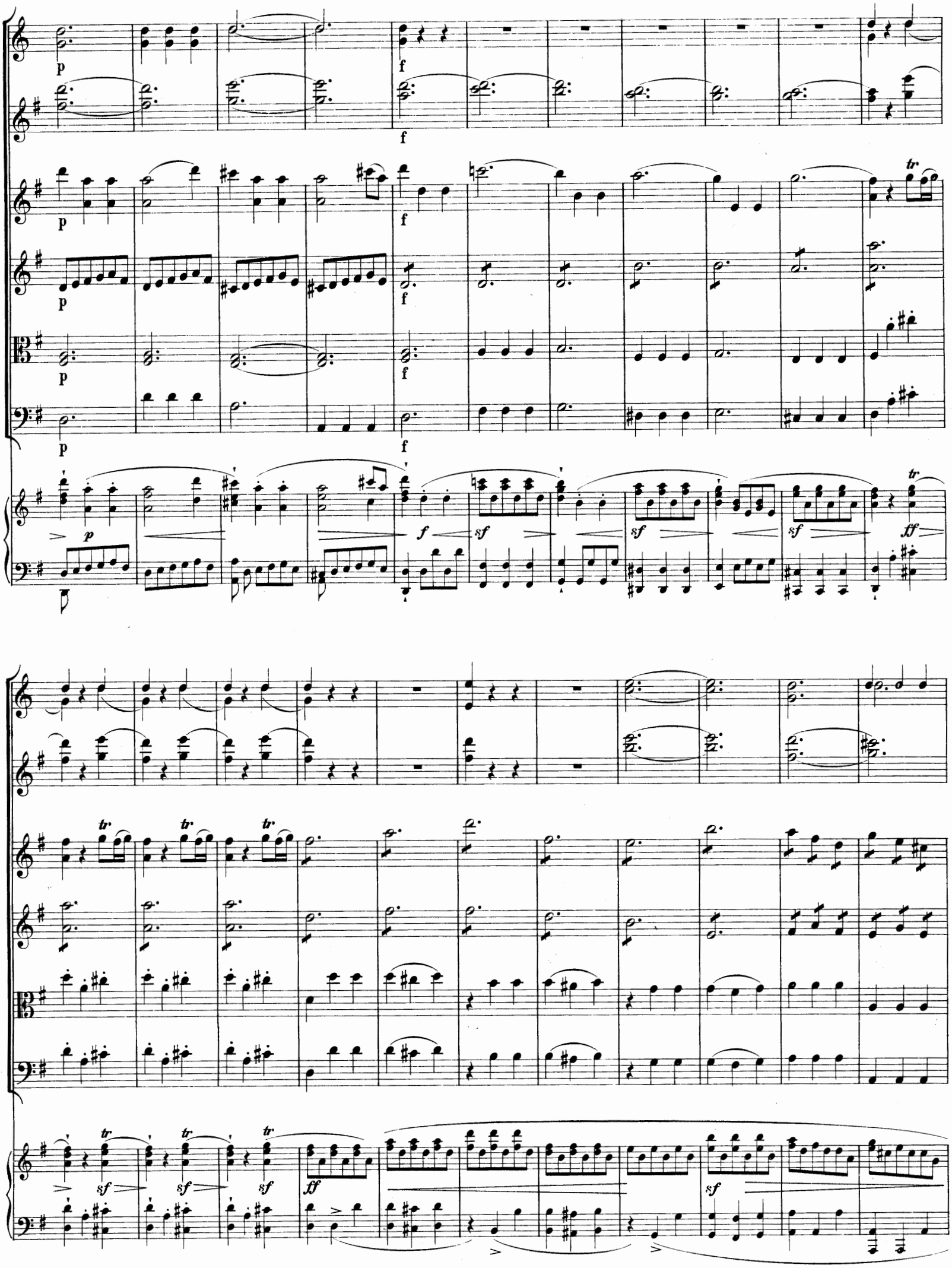
f mf

il f

pps

pf

ff


p
f
tr
sf
ff

ff

sf

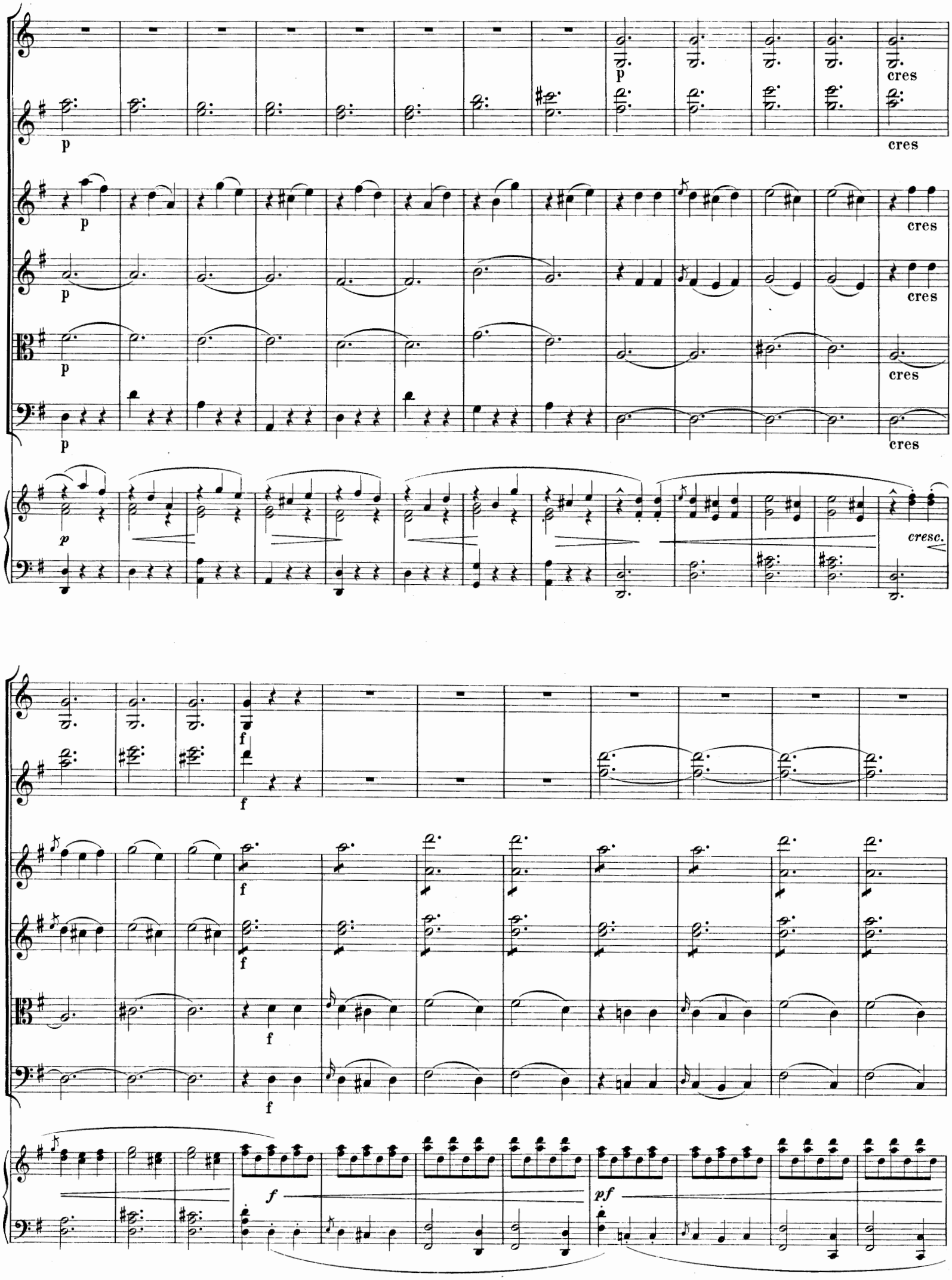
sempre ff

p

p

p

p


p
cres
cresc.
f
pf

ff sf sf

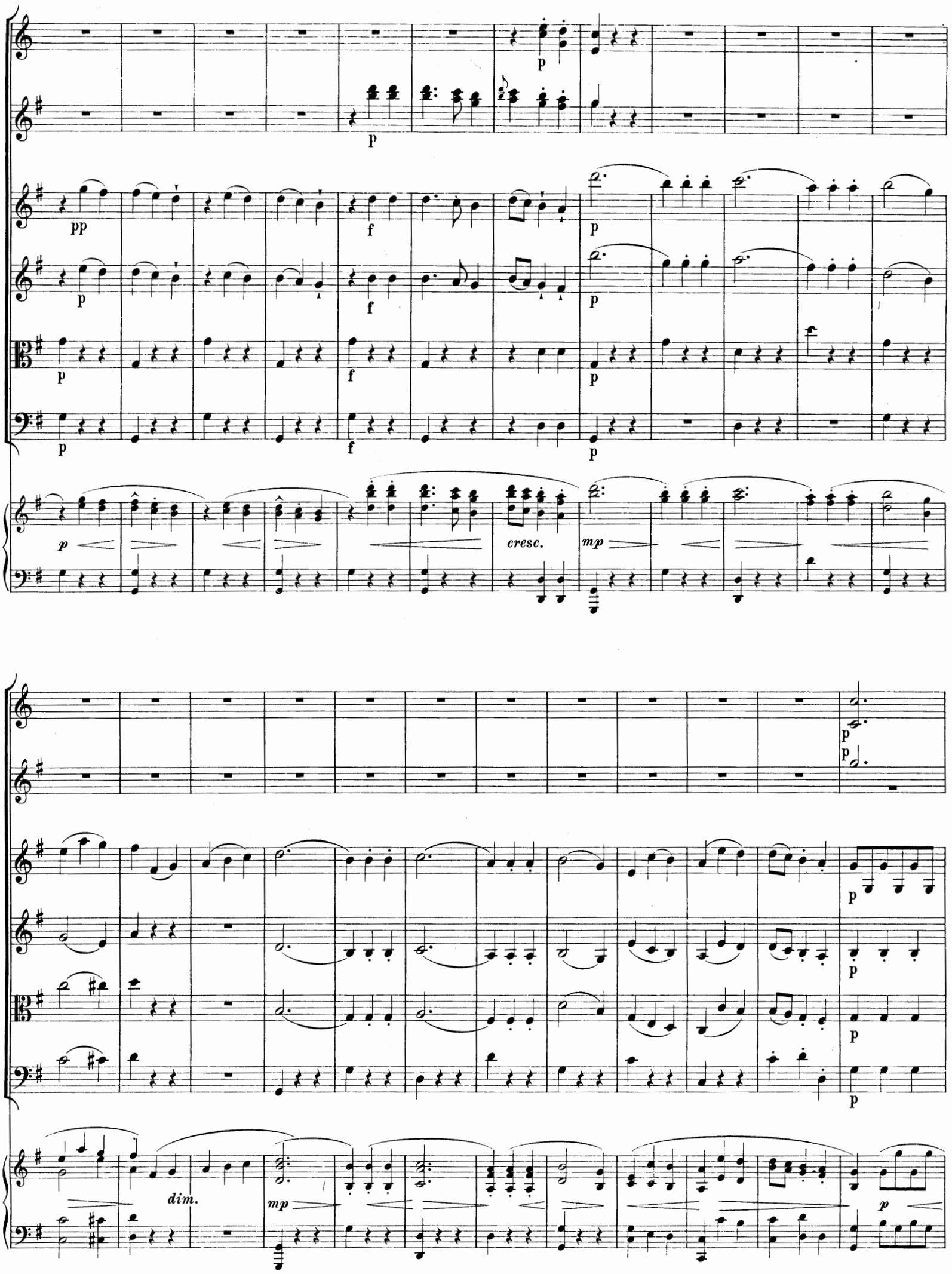
p p p p

ff p mp mf p mf

tasto

f *mf* *pf*

ritard. *cresc.*


p
pp
f
cresc.
mp
dim.

cres

cres

cres

cres

cres

il f

f

f

f

f

f

f mf

f pf

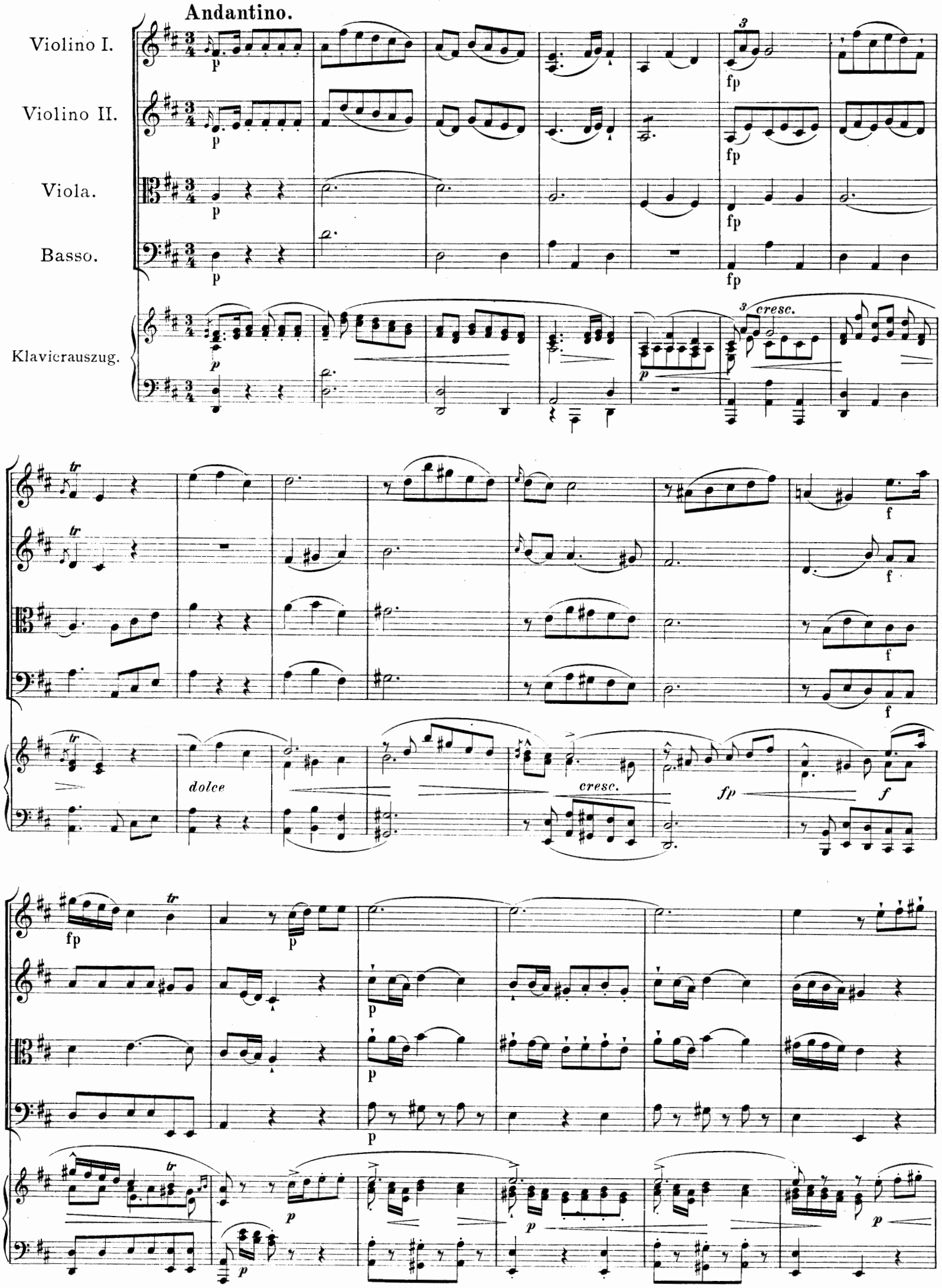
ff sf

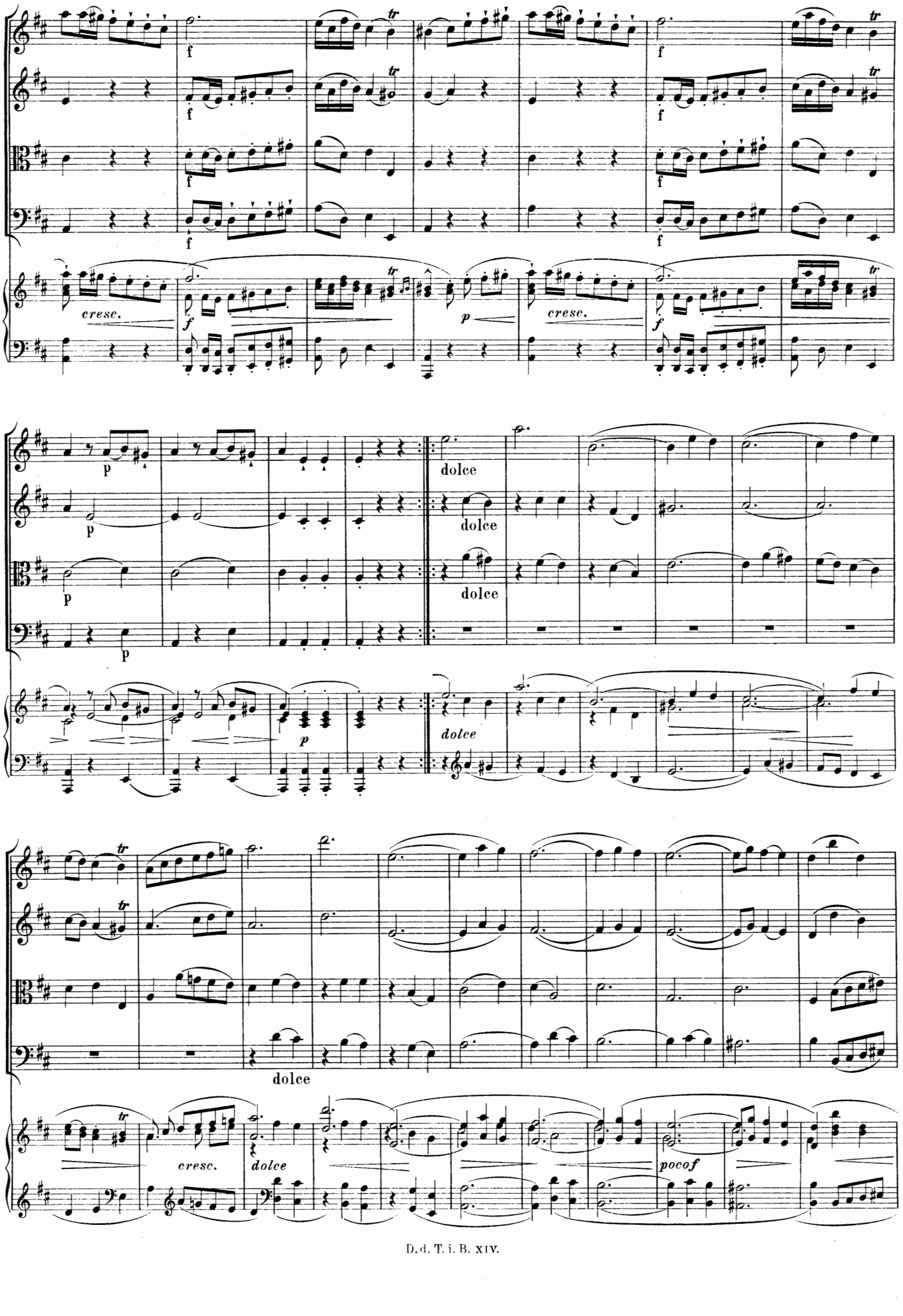
sf

sf

sf

p
poco cres
cres
sf
p
f
sempre ff


Andantino.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Basso.
Klavierauszug.
p
fp
cresc.
tr
dolce
cresc.
fp
f


f
tr
cresc.
p
dolce
pocof

cresc.

cresc.

Prestissimo.

Corni.

Flauti.

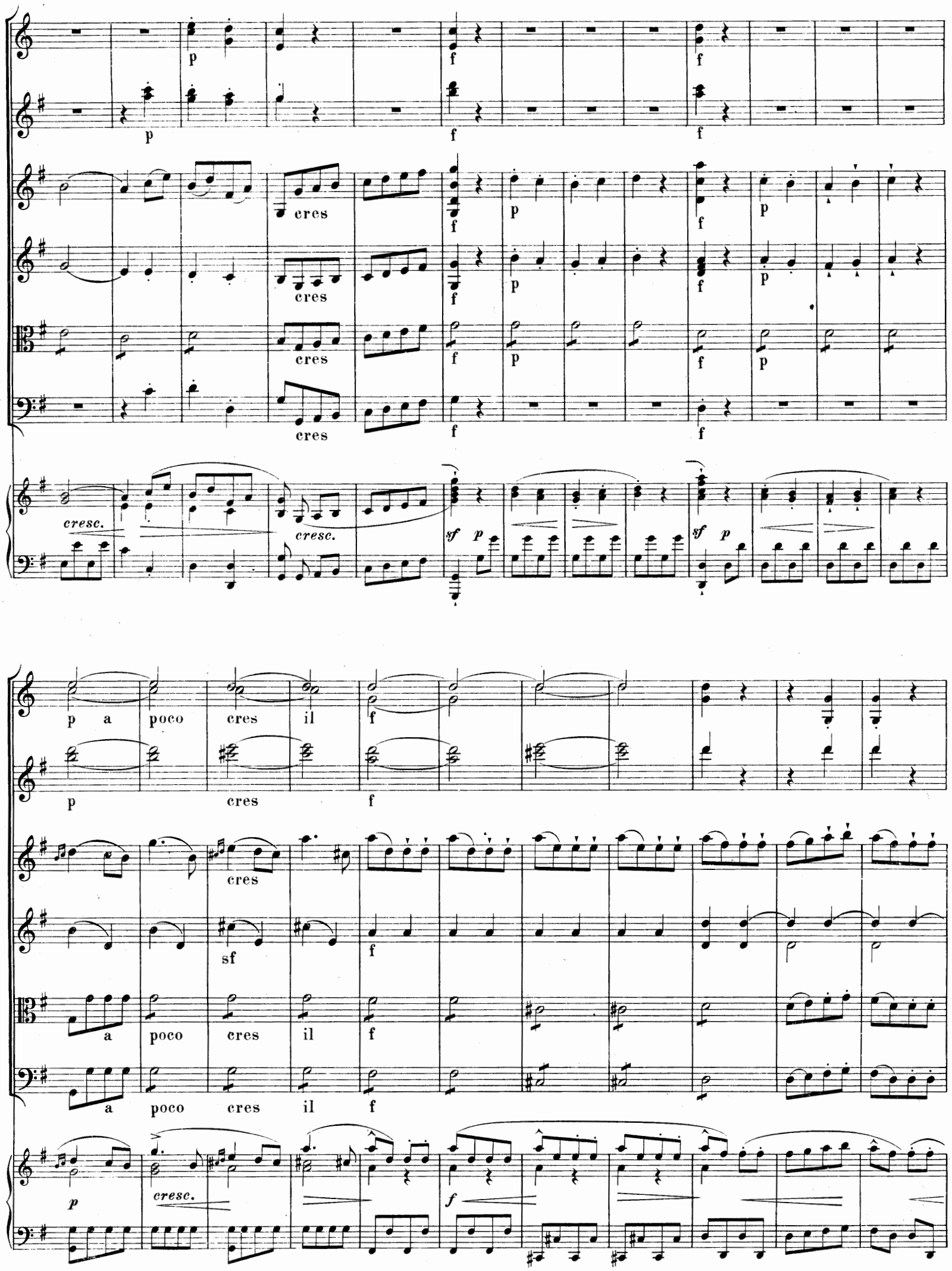
Violino I.

Violino II.

Viola.

Basso.

Klavierauszug.


p
f
cres
cresc.
sf
a poco cres il

ff sf sf sf sf sf f

f p f sf sf

p p p p

dim. p dim. p

f f f f f

tr tr

cresc. cresc.

p

p

p

p

ff

mp

dim.

pp

pp

f

f

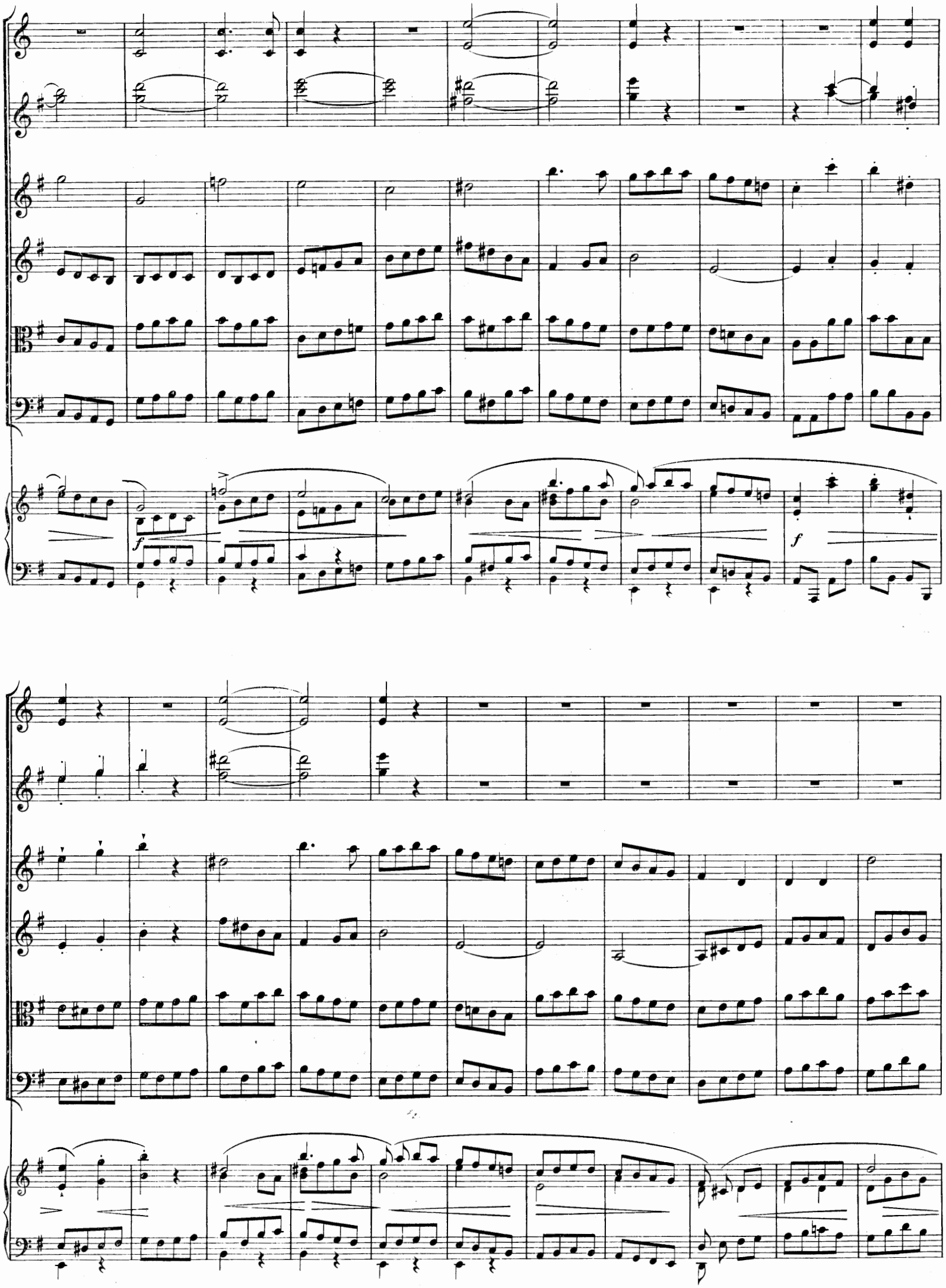
f

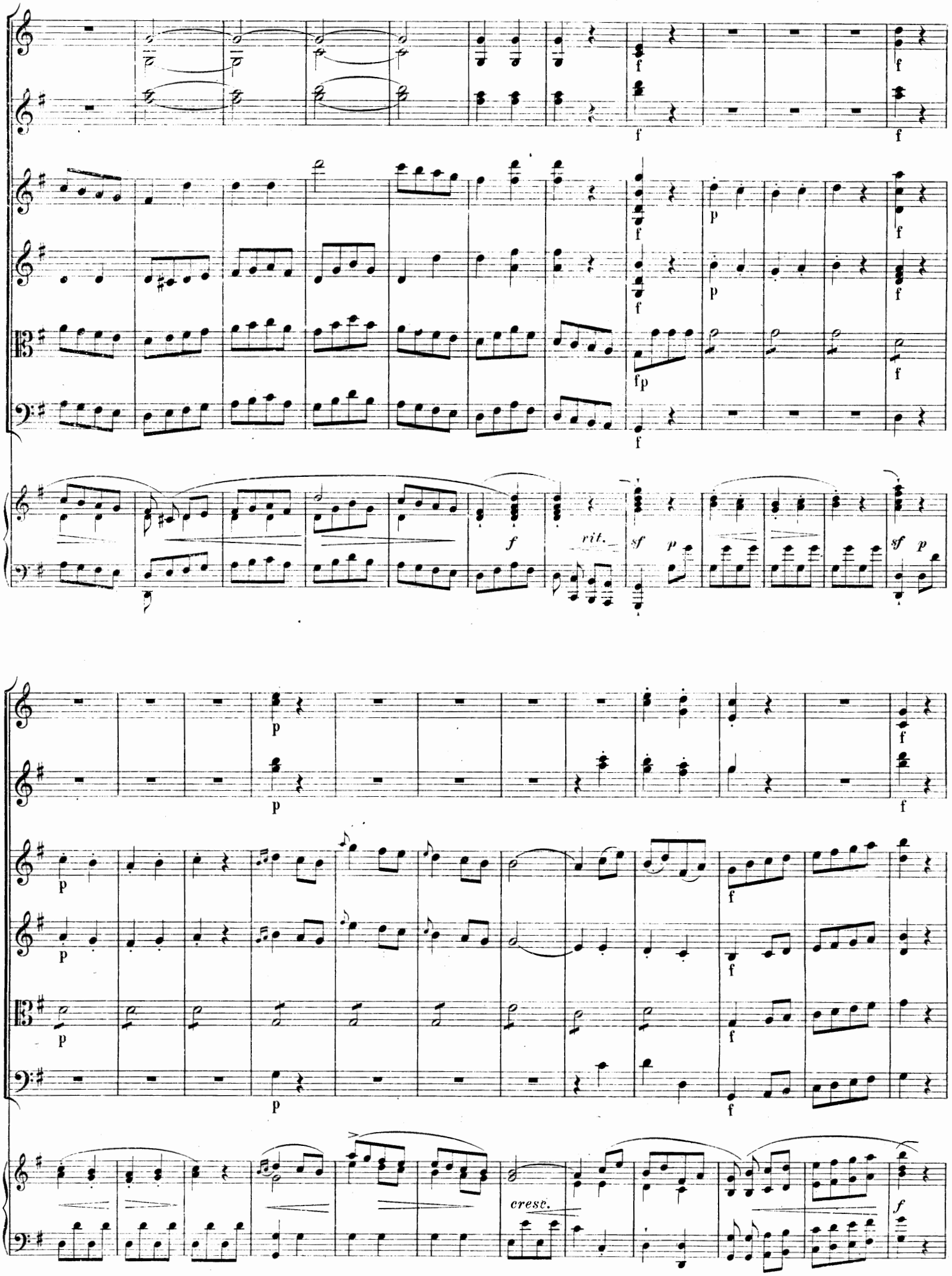
f

dolce

cresc.

f


f
f


f
p
fp
sf
rit.
cresc.

p f sf sf dim.

p p p p dim. p

f

f

f

f

f

f

sempre ff

sf

sf

Sinfonia a 8.

Franz Beck, Op. 4, No. 1. (1773)

Allegro maestoso.

2 Corni in D.
2 Oboi.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Basso.
Klavierauszug.

ff
pp
poco a poco cresc.
p
pianissimo
pp
p
cres
cres
cres

p

p

Fmo segue

Fortissimo

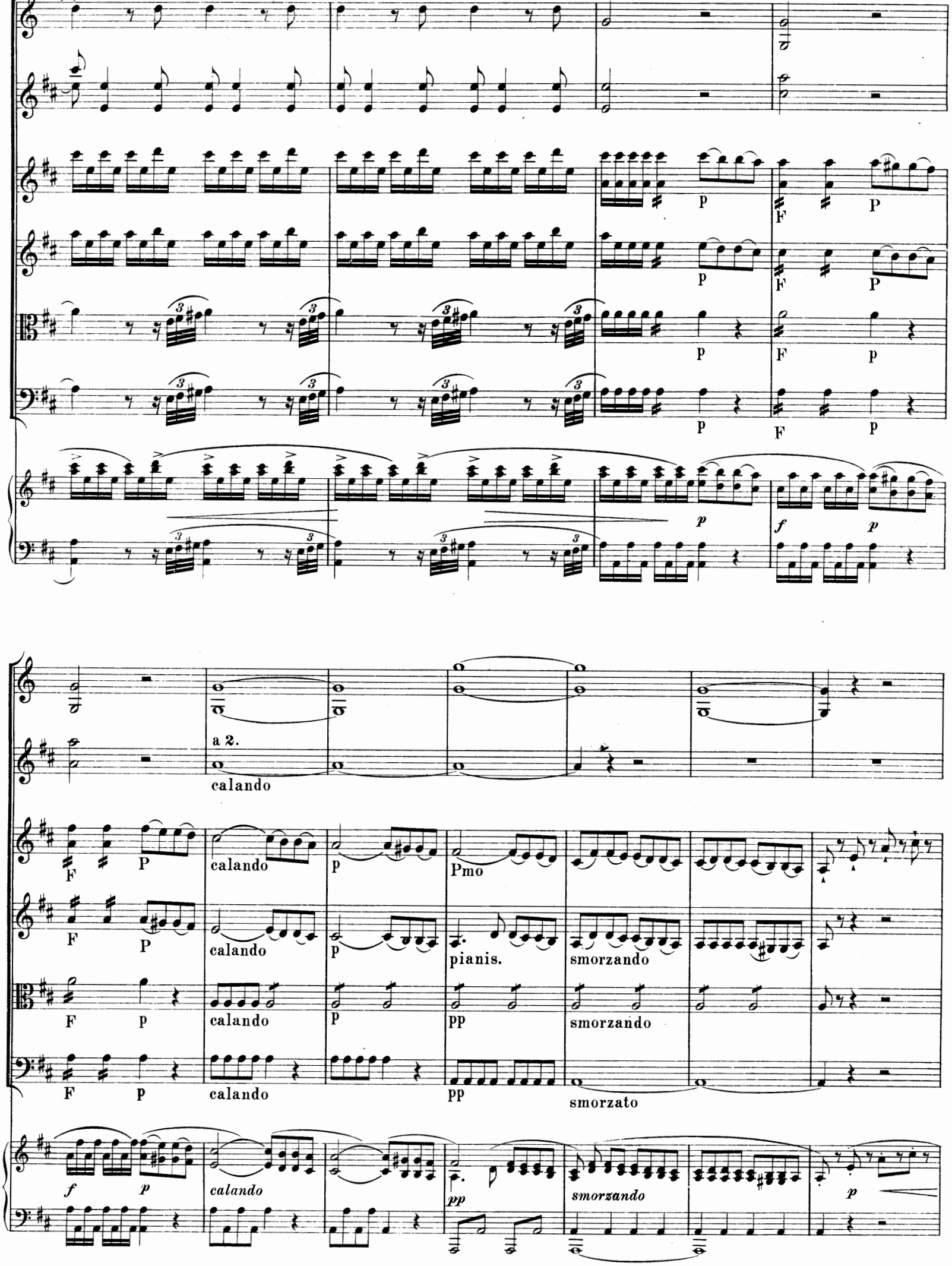
FF

FF

ff

f

a 2


a 2.
calando
pianis.
smorzando
smorzato

a 2

ff

f

Soli

tr

mf

p

F

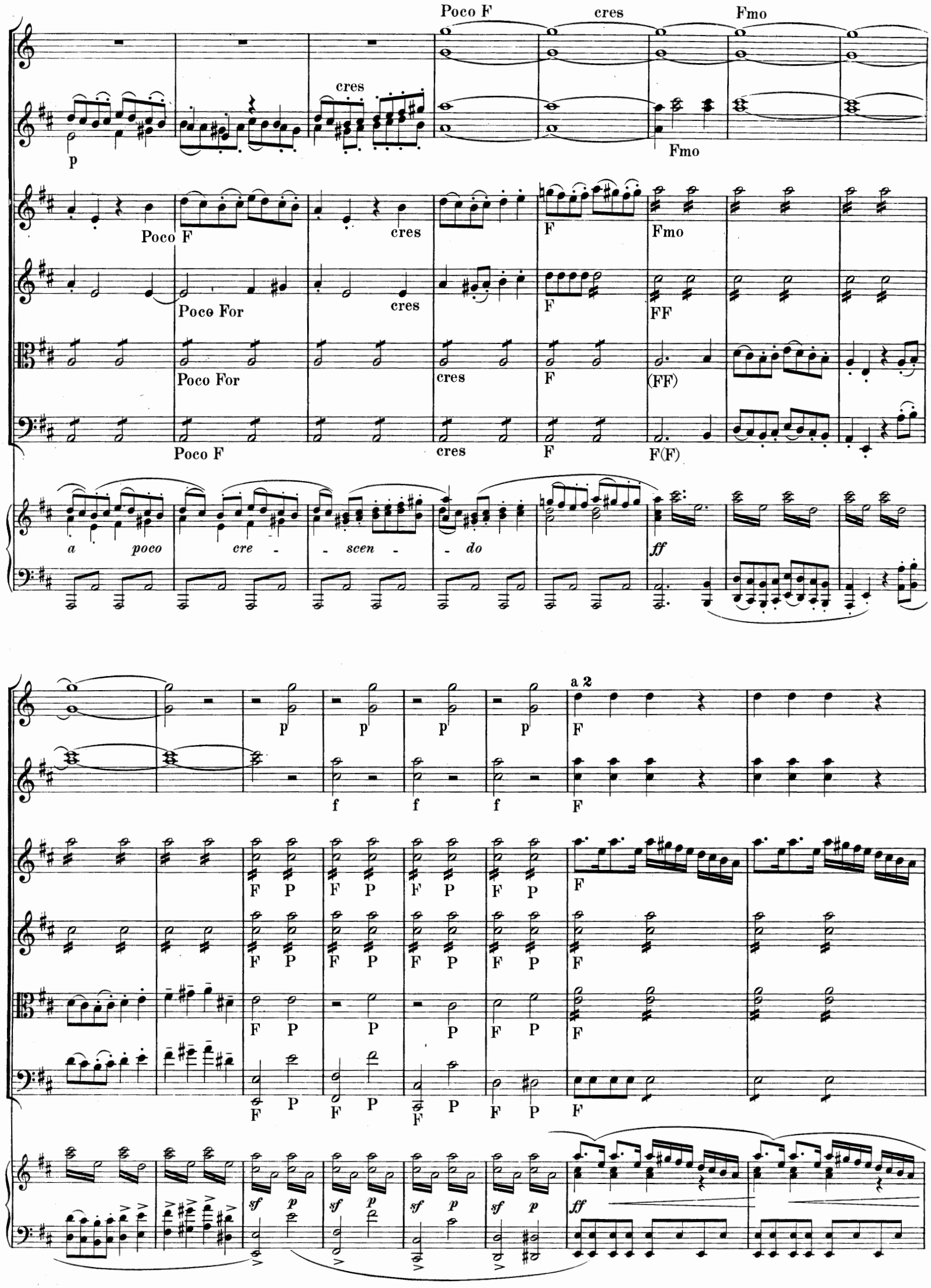
pp

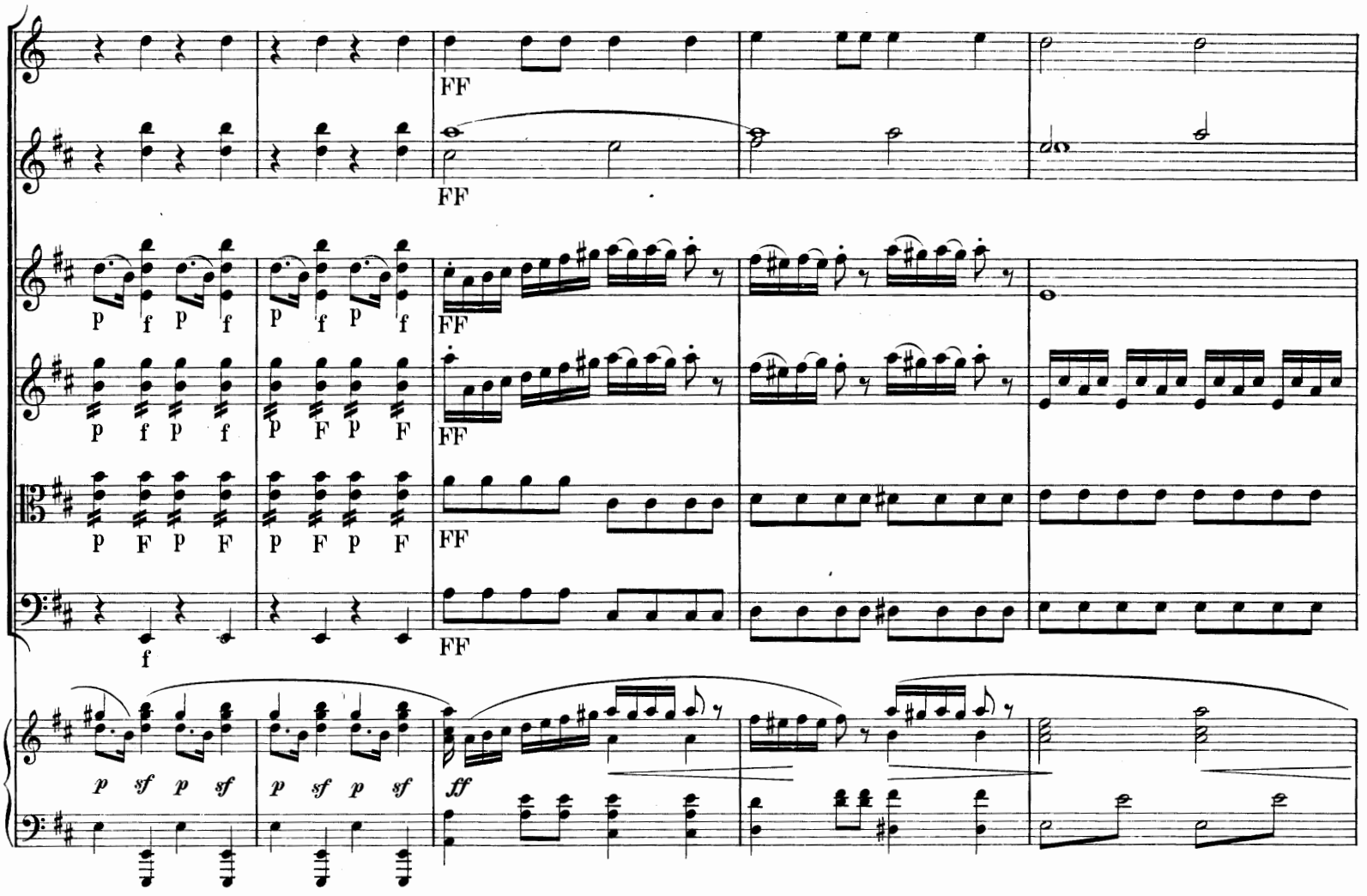
dolce

pmo

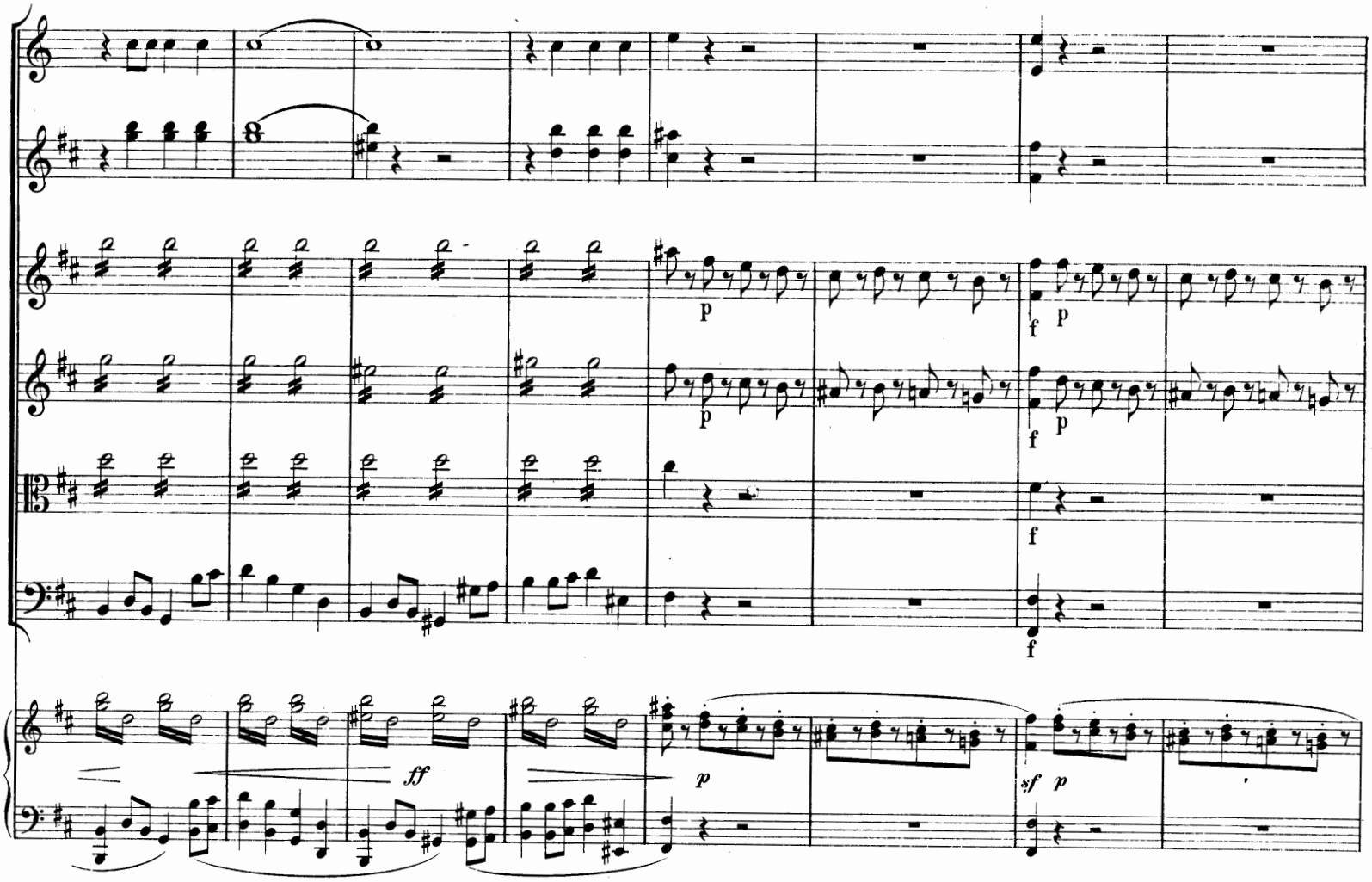
pianis.

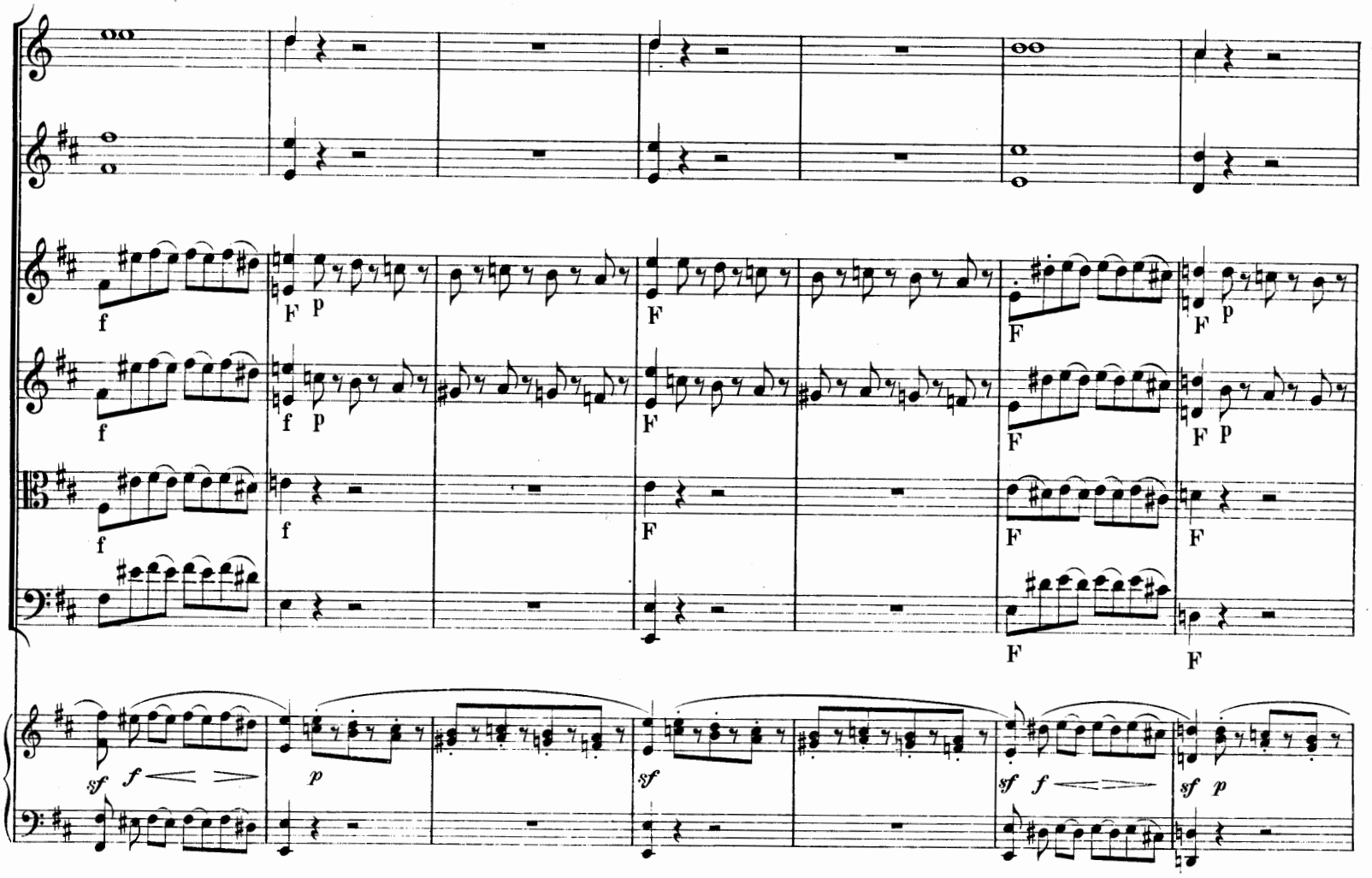
poco


Poco F
cres
Fmo
p
Poco F
Poco For
Poco For
Poco F
F
FF
(FF)
F(F)
a poco cre - scen - do
ff
a 2
sf
p
ff


FF
FF
p f p f p f p f
FF
p f p f p F p F
FF
p F p F p F p F
FF
f
FF
p sf p sf p sf p sf
ff
tr
pp
pianis.
pp
pp
pp
p

p
cres
poco F
cres
poco F
cres
poco F
cres
poco F
cresc.
a 2
Fmo
Fmo
Fmo
Fmo
Fmo
Fmo
ff
sf


p
f
ff
sf


f
F
p
sf

Soli

F p

F p

F

F

sf *p*

Fmo

Fmo

Fmo

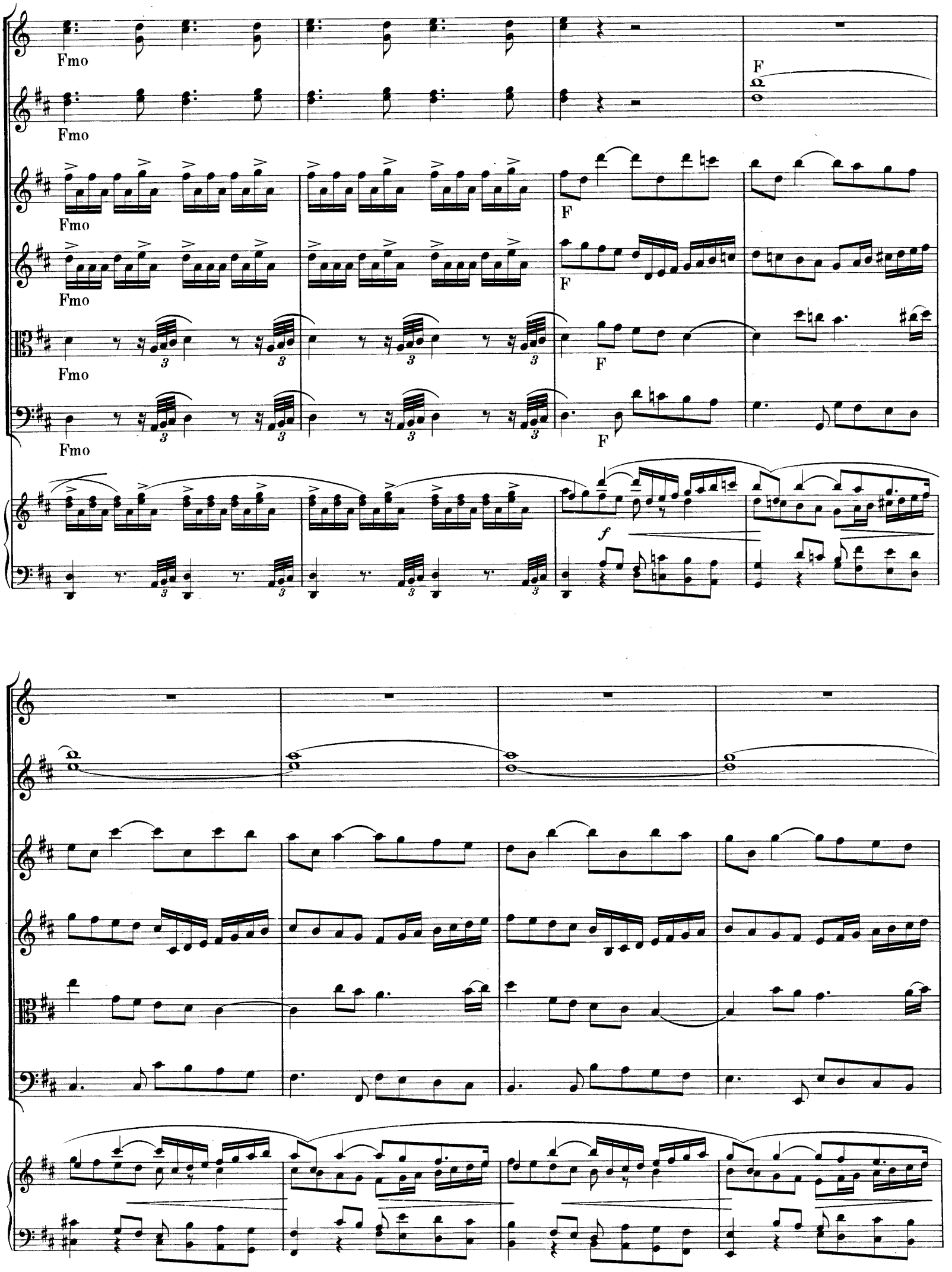
Fmo

Fmo

p

ff

p


Fmo
Fmo
F
Fmo
F
Fmo
F
Fmo
F
f

Fmo

Fmo

Fmo

Fmo

Fmo

ff

Fmo

Fmo

Fmo

Fmo

Fmo

Fmo

ff

ff

Soli

Soli

p

p

p

p dolce

tr

tr

p

p

p

dolce

tr

pmo

pmo

pmo

pianis.

pp

Tasto

pp

pp

p

p

p

p

p

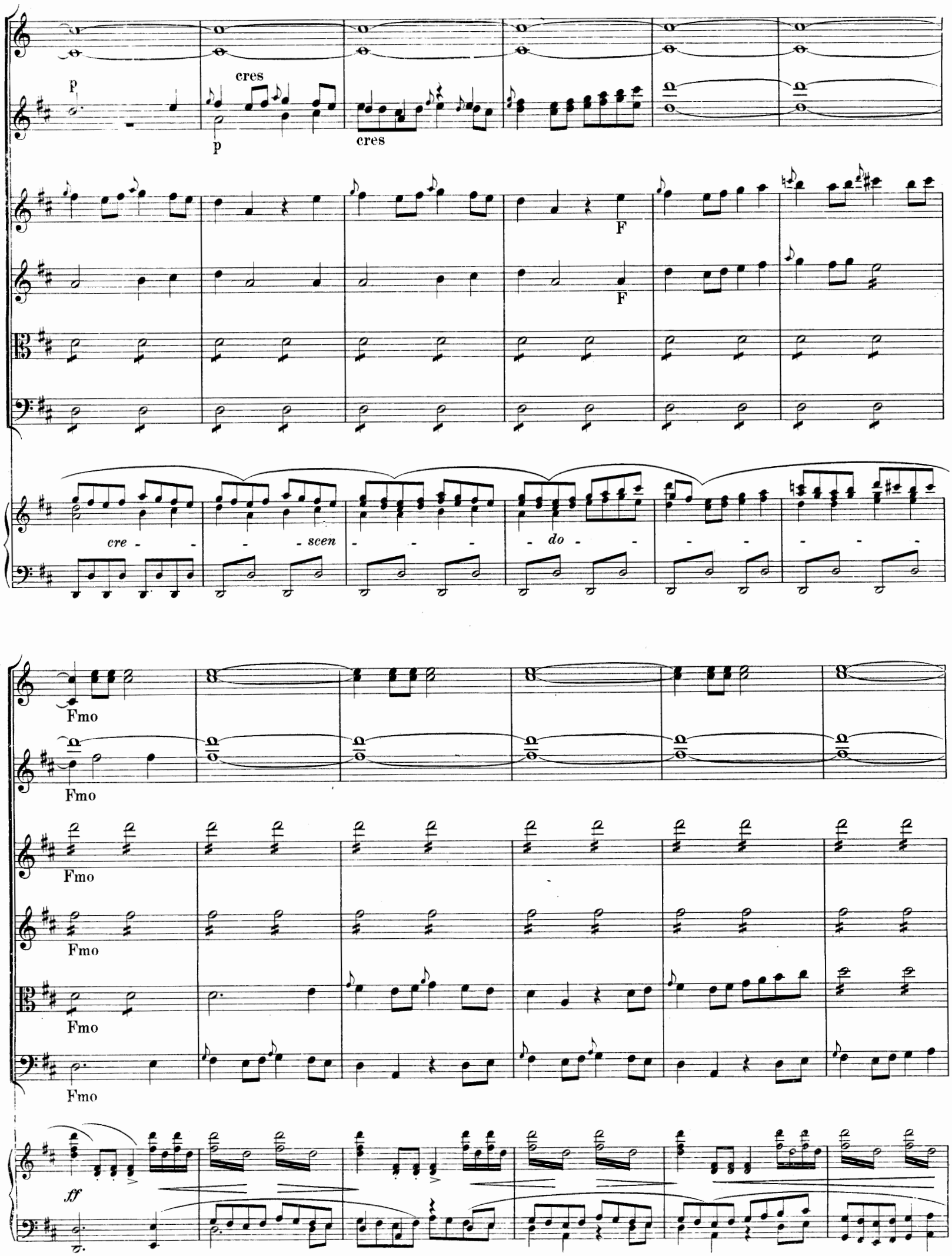
cres

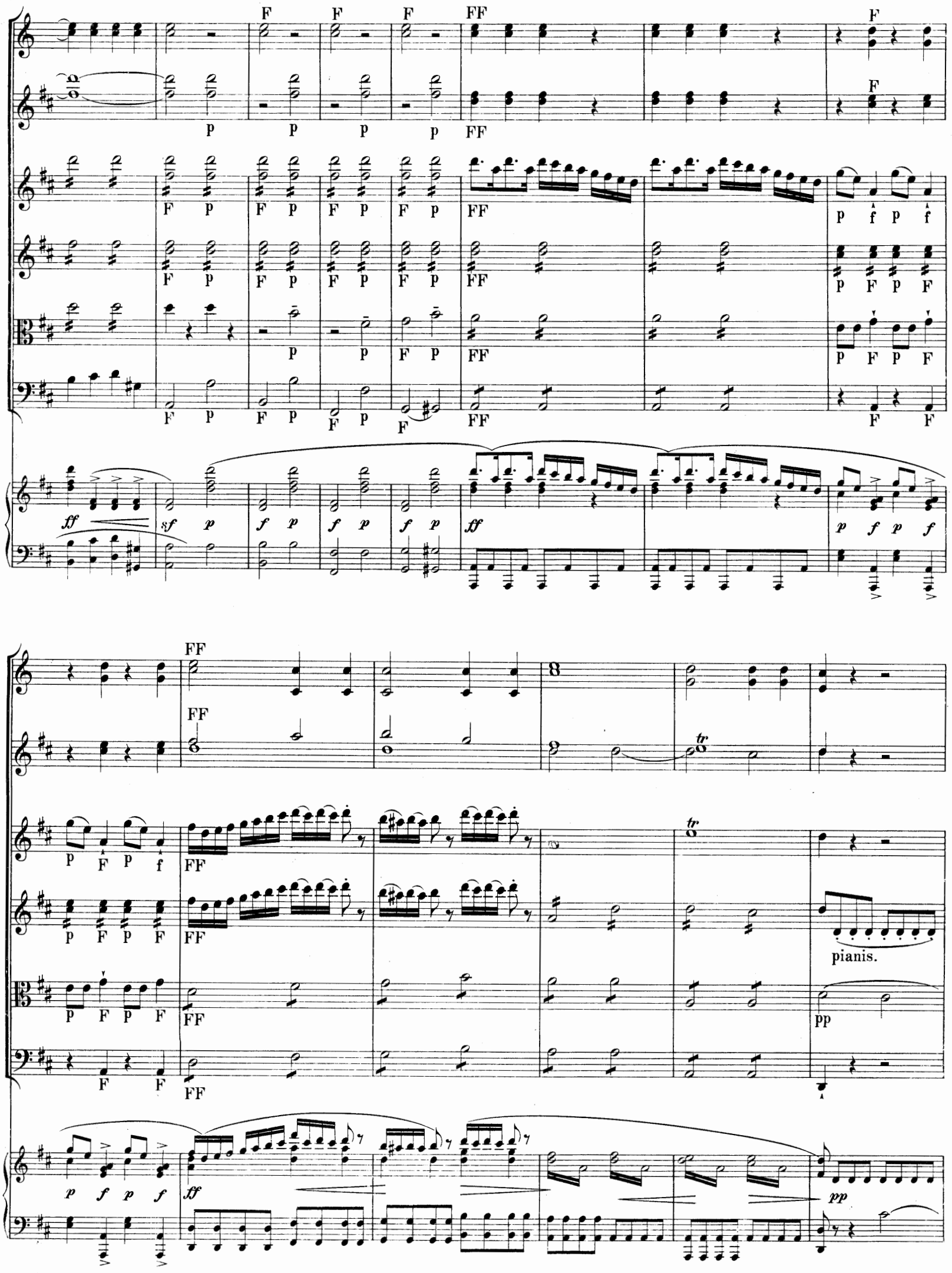
cres

cres

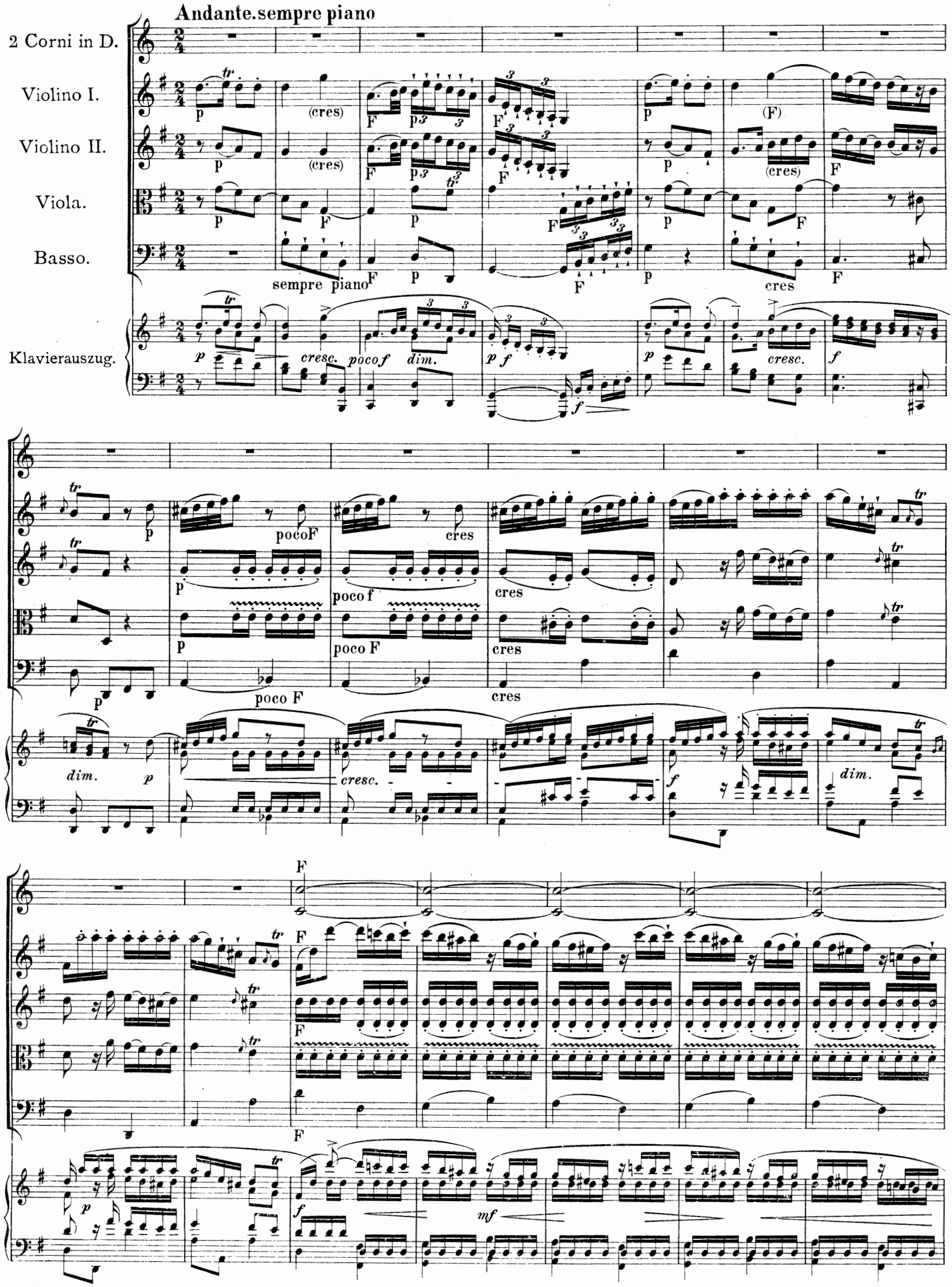
cres

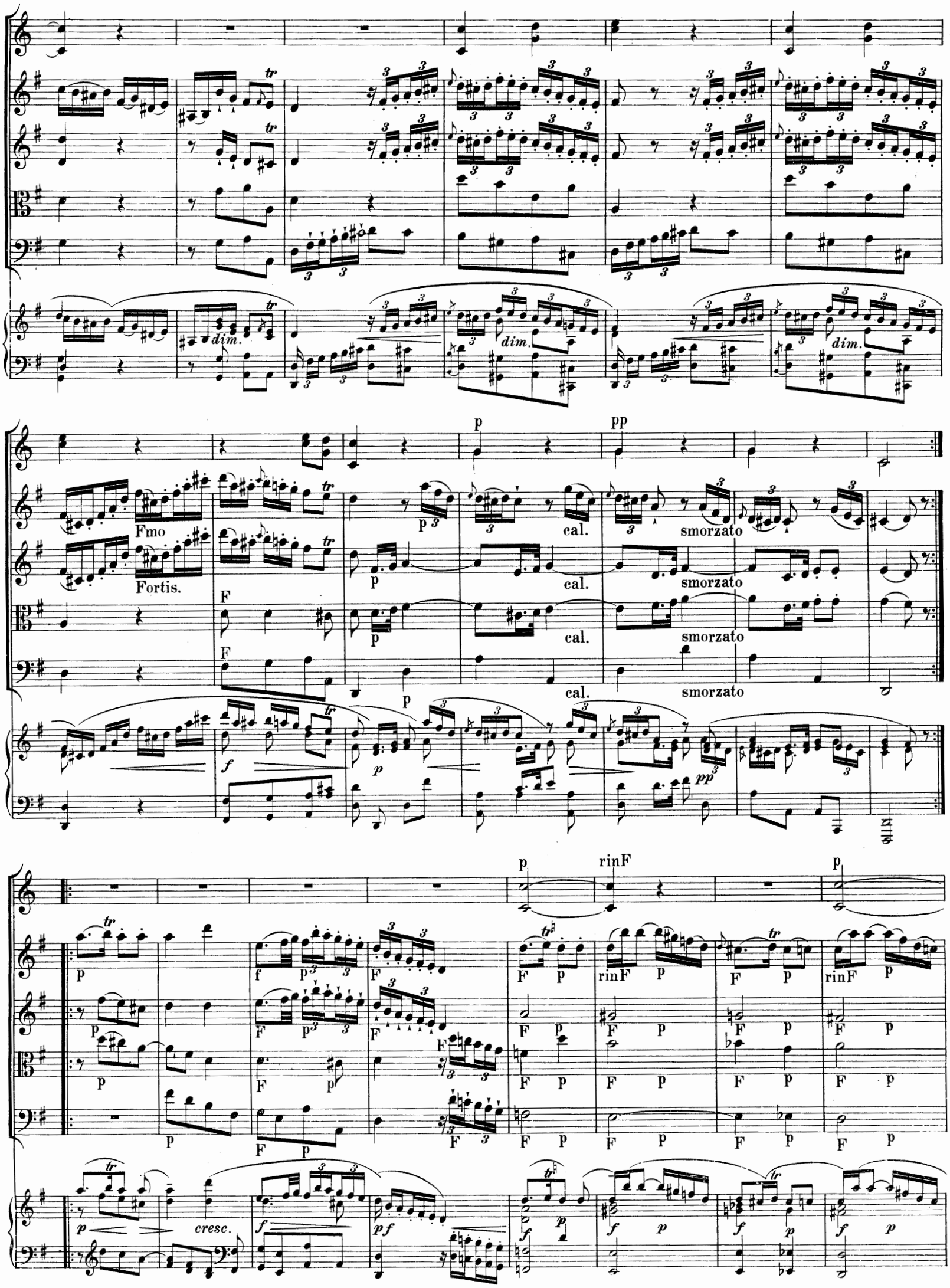
pp

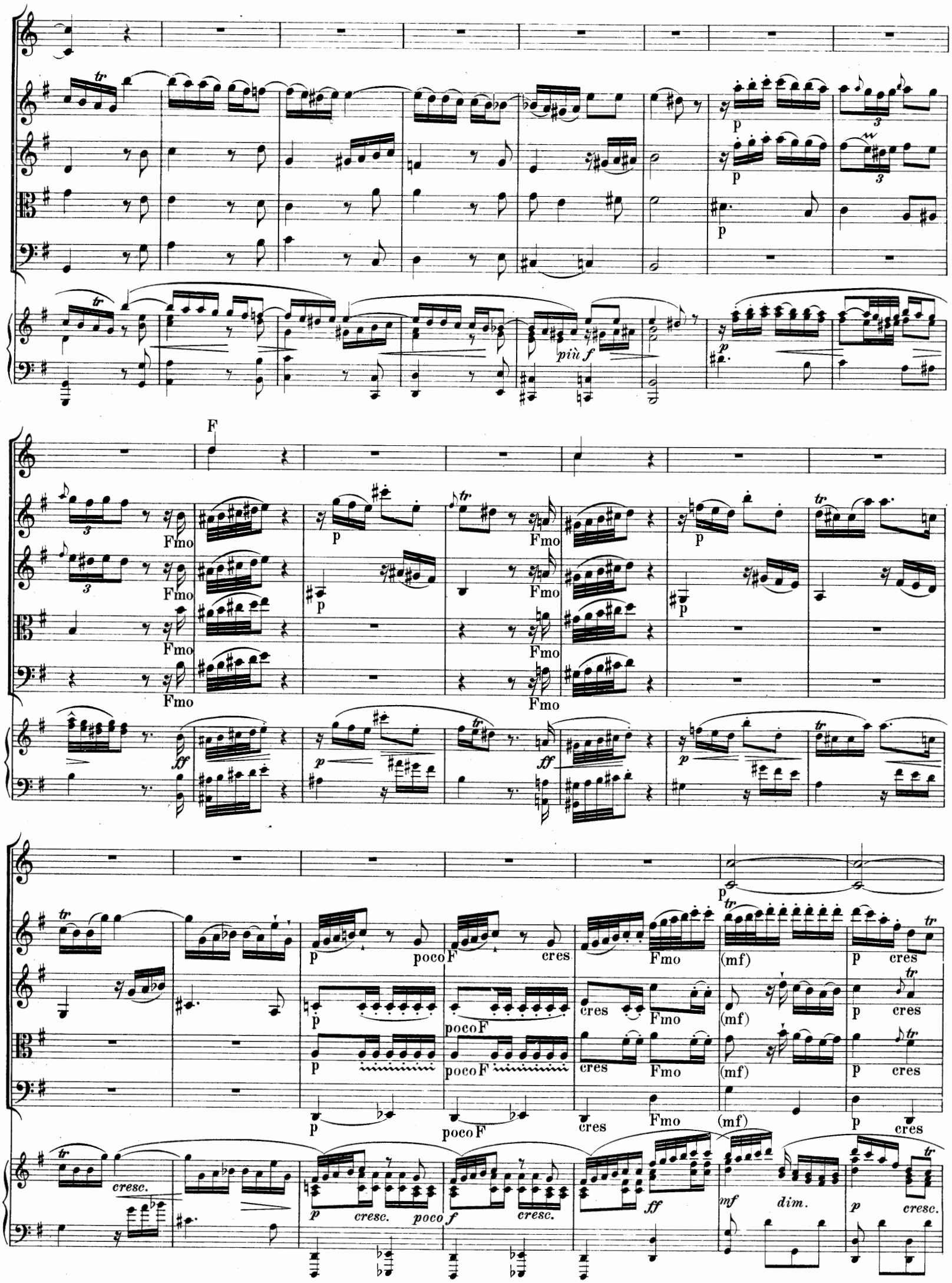

p
cres
p
cres
F
F
cre - - - scen - - - do - - - - - -
Fmo
Fmo
Fmo
Fmo
Fmo
Fmo
ff

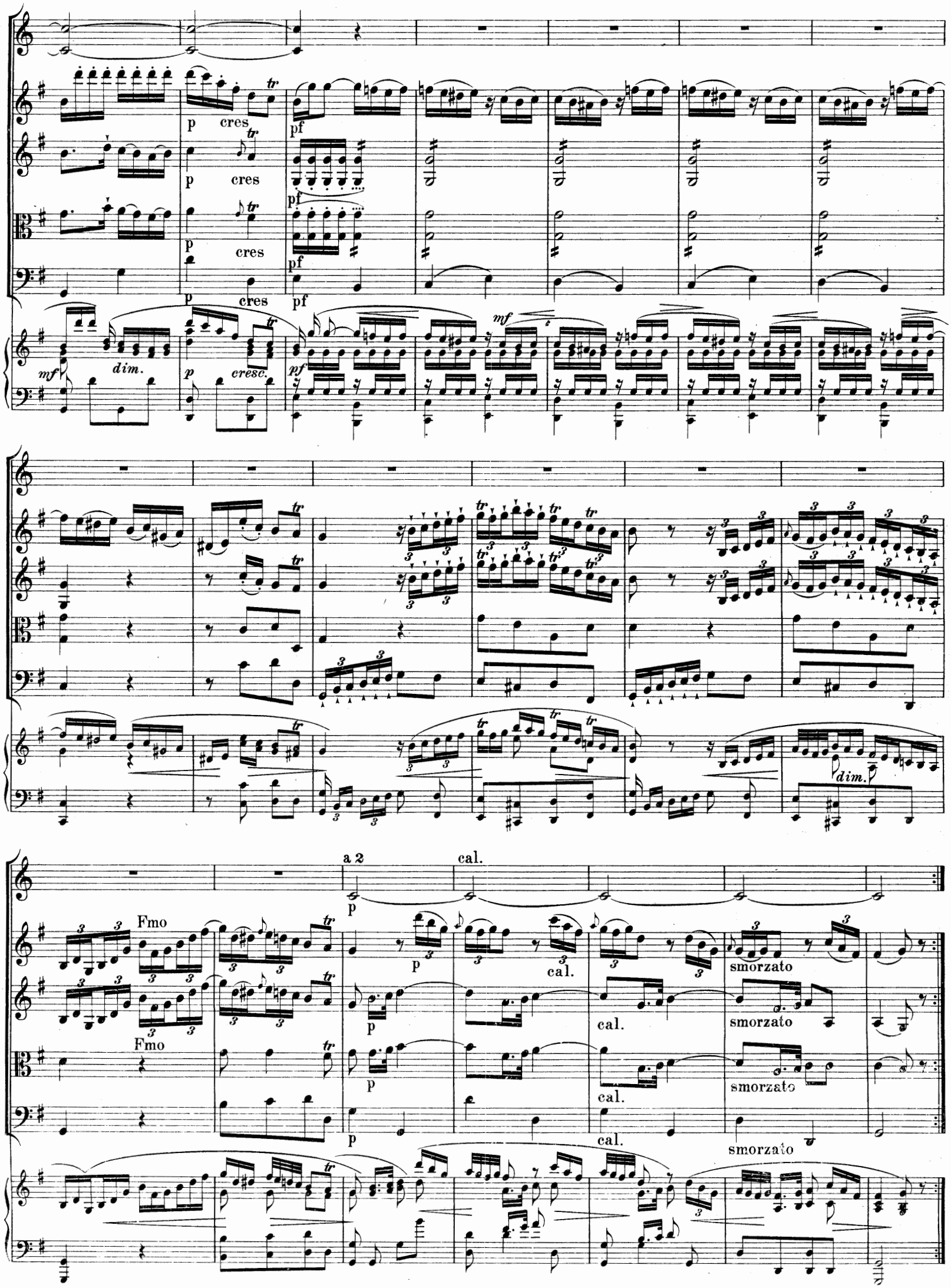

F F F FF F
p p p p FF F
F p F p F p F p FF p f p f
F p F p F p F p FF p F p F
p p F p FF p F p F
F p F p F p F F FF F F
ff sf p f p f p f p ff p f p f
FF
FF
p F p f FF
p F p F FF
p F p F FF
F F FF
p f p f ff pp
pianis.
pp

p
poco F
cres
poco F
cres
poco F
cres
p
poco F
cres
cresc.
poco f
F
cres
FF
F
FF
Fmo
FF
FF
ff
sf
sf


Andante. sempre piano
2 Corni in D.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Basso.
Klavierauszug.
sempre piano
cresc.
poco f
dim.
cres
poco F
mf


dim.
dim.
dim.
Fmo
Fortis.
F
F
p
pp
cal.
smorzato
cal.
smorzato
cal.
smorzato
cal.
smorzato
rinF
rinF
rinF
cresc.


F
Fmo
p
poco F
cres
(mf)
cresc.
poco f
ff
mf
dim.


p
cres
pf
mf
dim.
cresc.
a 2
cal.
Fmo
smorzato

MENUETTO I.

2 Corni in D.

2 Oboi.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Basso.

Klavierauszug.

P

P

pp

sf

sf

f

(4c)

(6)

(8)

MENUETTO II. (Trio.)

p

p

p

p

p

(4)

(8)

Menuetto I da Capo.

(4) (4ª) (6) (6ª) (8)

Presto assai.

F a 2

F

p tr F

p tr F

p F

F

p tr f

tr tr tr

Soli

p

p

ff

dolce

p

p

Soli

p

p

p

F

F

F

F

F

tr

f

Soli

p cres

p

p

F

F

F

F

F

F

f

f

f

f

div.

più f

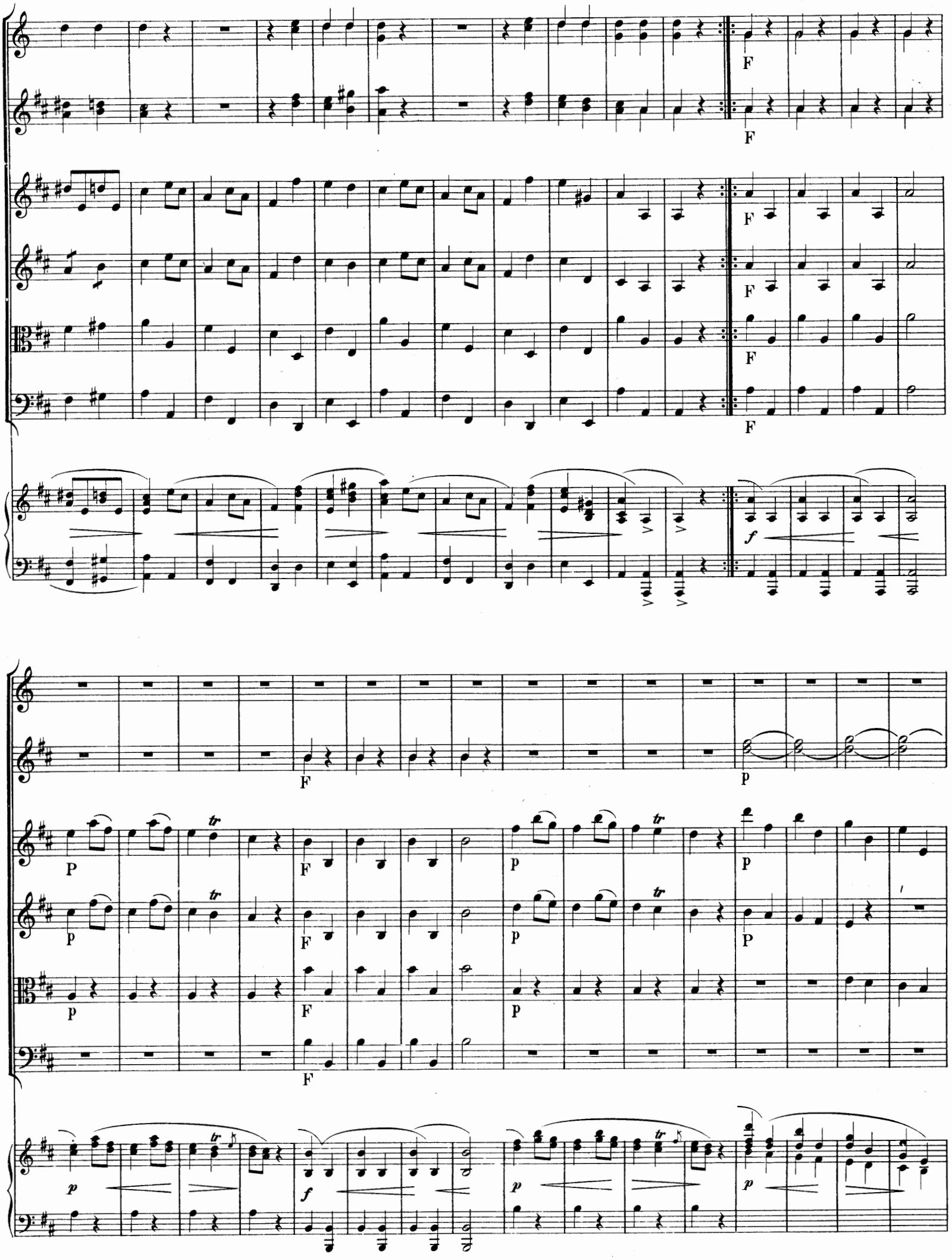
ff

ff

ff

ff

f


F
F
F
F
F
F
f
F
p
P
tr
F
p
p
p
F
p
P
p
F
p
F
p
f
p
p

F

F

F

F

F

cresc.

f

sf

f

sfp sfp sfp sfp

tr

sfp sfp sfp sfp

tr

Soli

p

p

f

sf

ff

p dolce

F

F

F

F

f

Soli

F

F

p

p

F

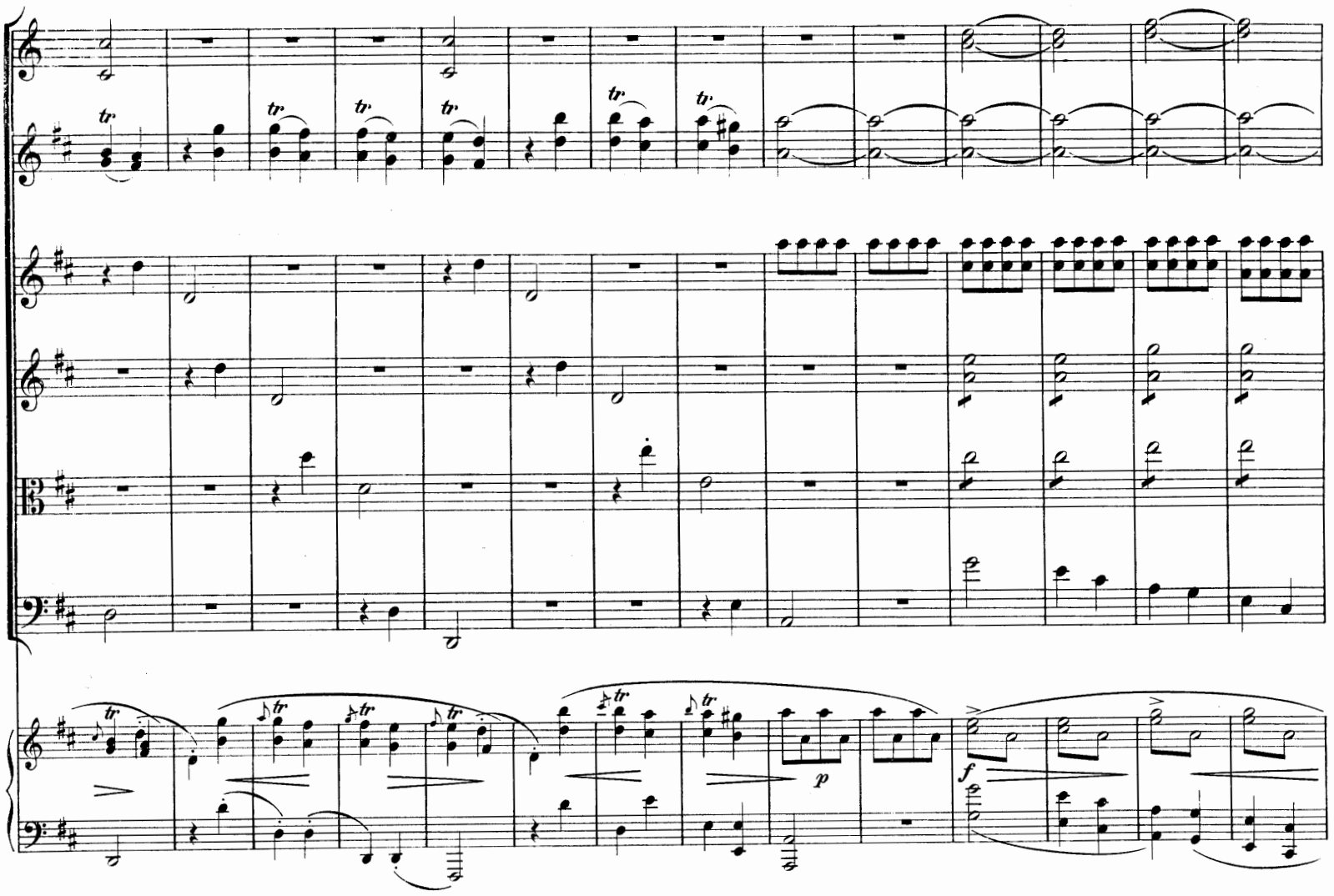
F

F

p

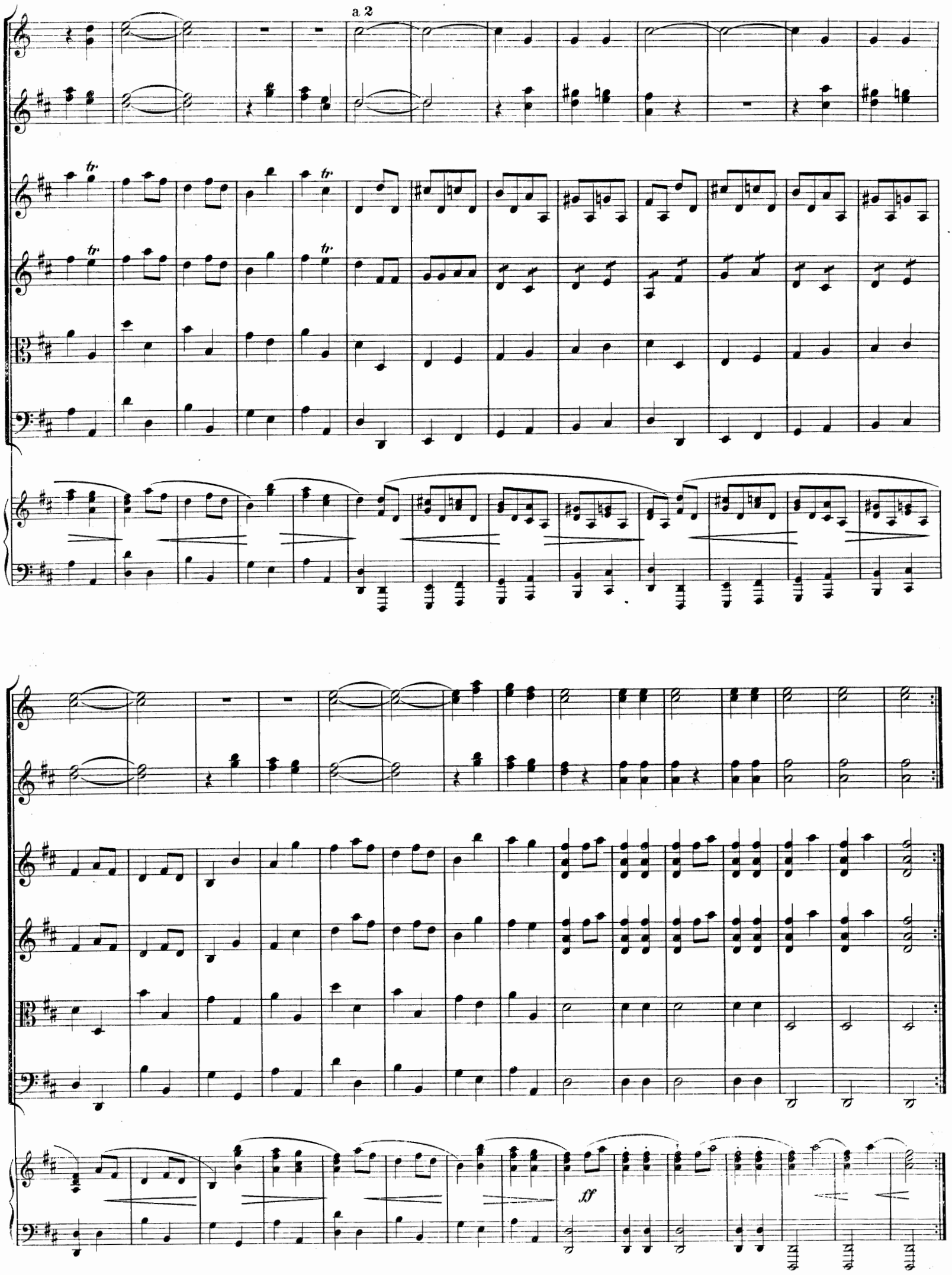
f

mf


p
f
f
f
f
f

ff ff ff ff

ff f


a 2
tr
tr
tr
tr
ff

Sinfonia a 8.

(1771)

Ernst Eichner, Op. 7V (Op. 8IV).

Allegro maestoso.

2 Corni in D. (ad lib.)

2 Flauti o Oboi.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Basso.

Klavierauszug.

a 2

5/3 Unis

cres

il

cresc.

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

a 2

a 2

p

p

p

p

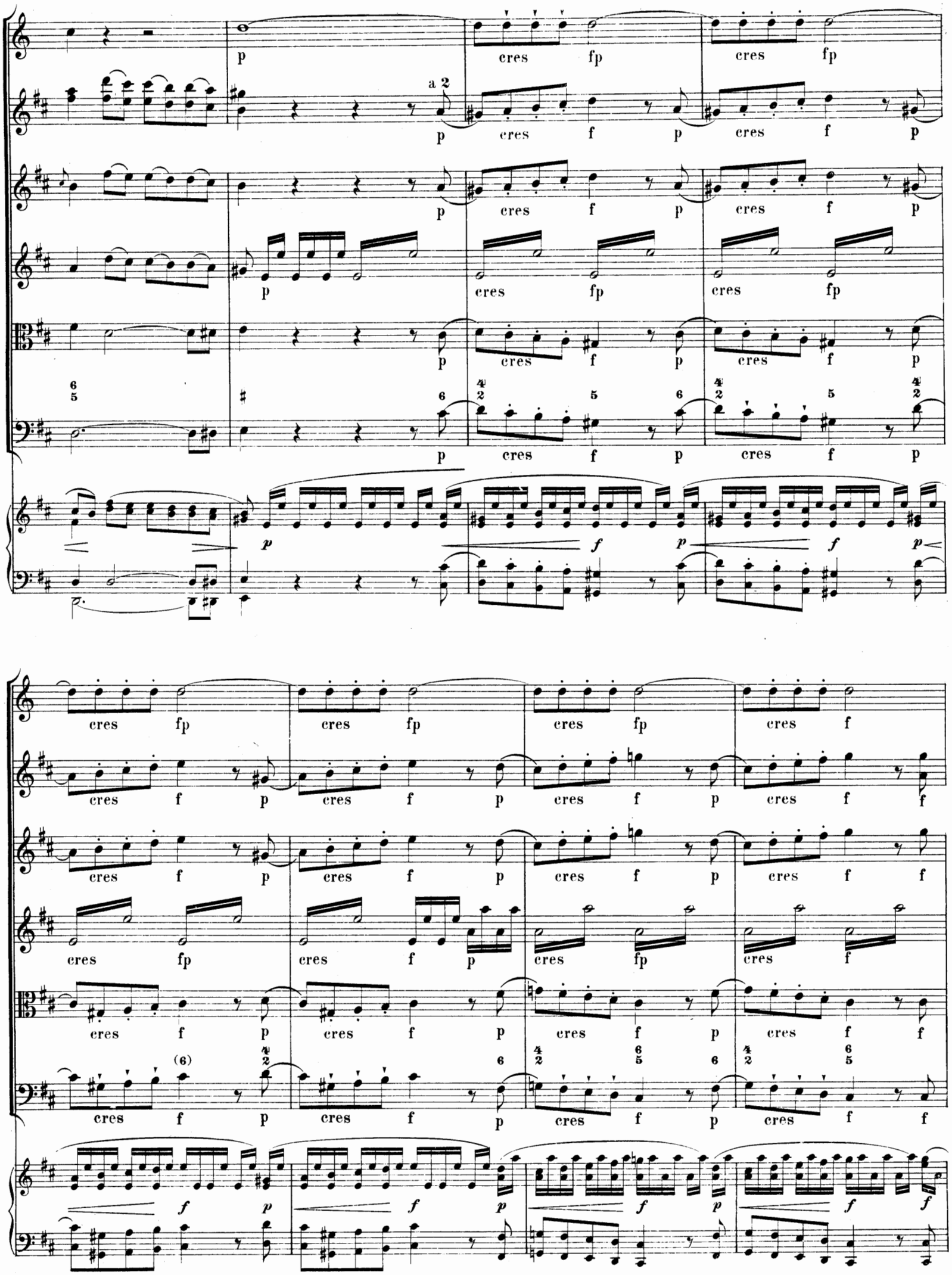
p

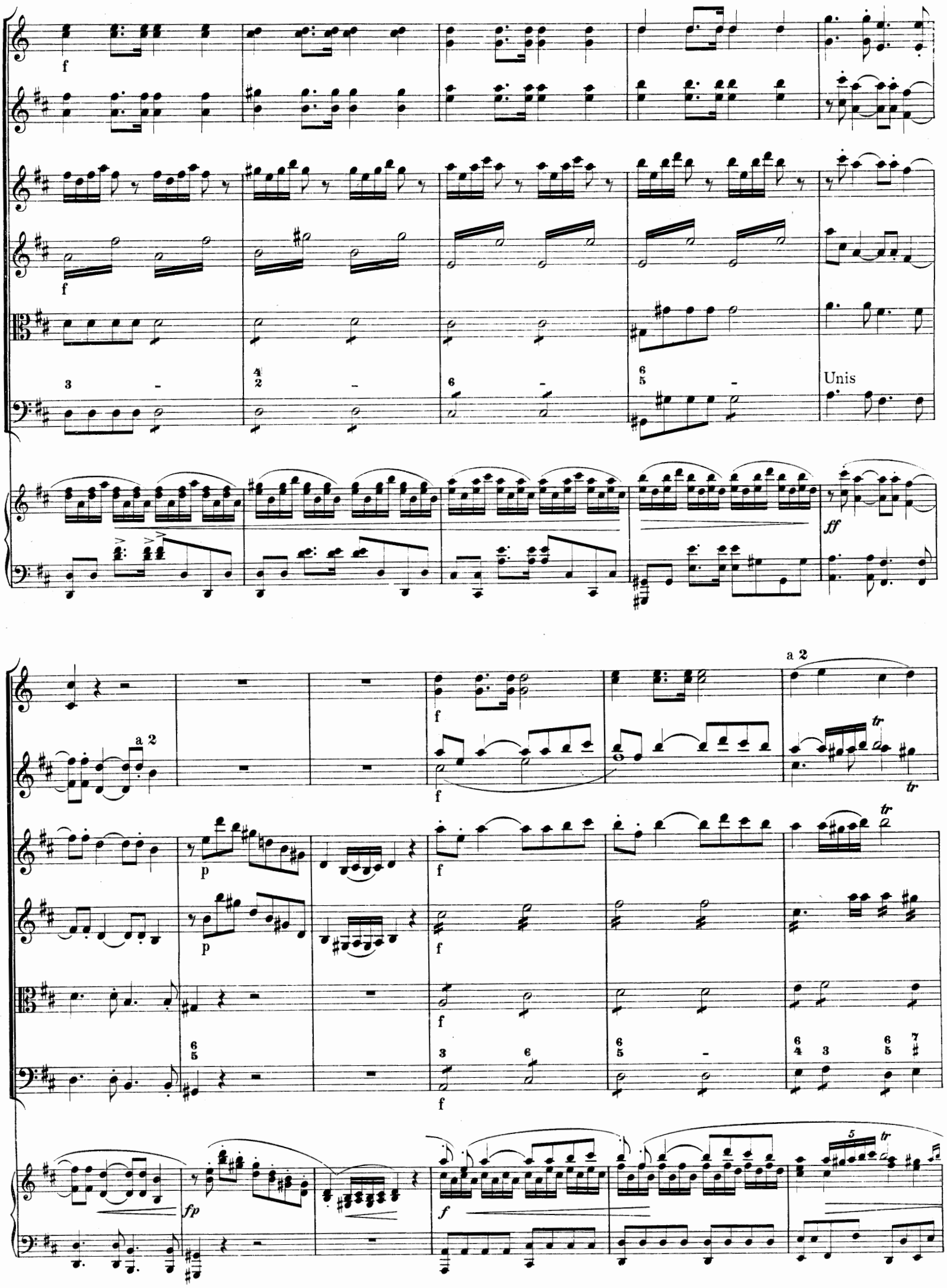
p

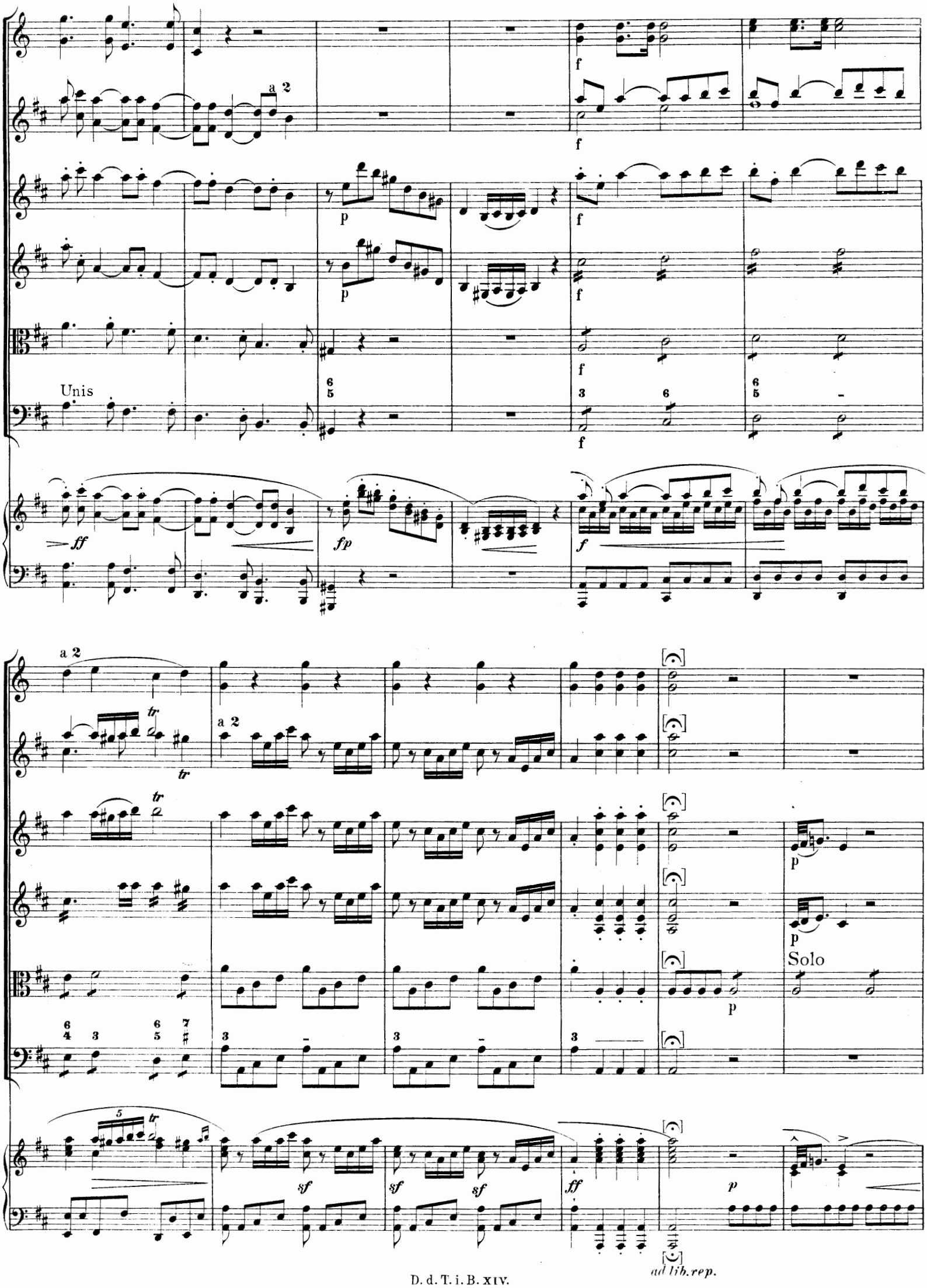
ff

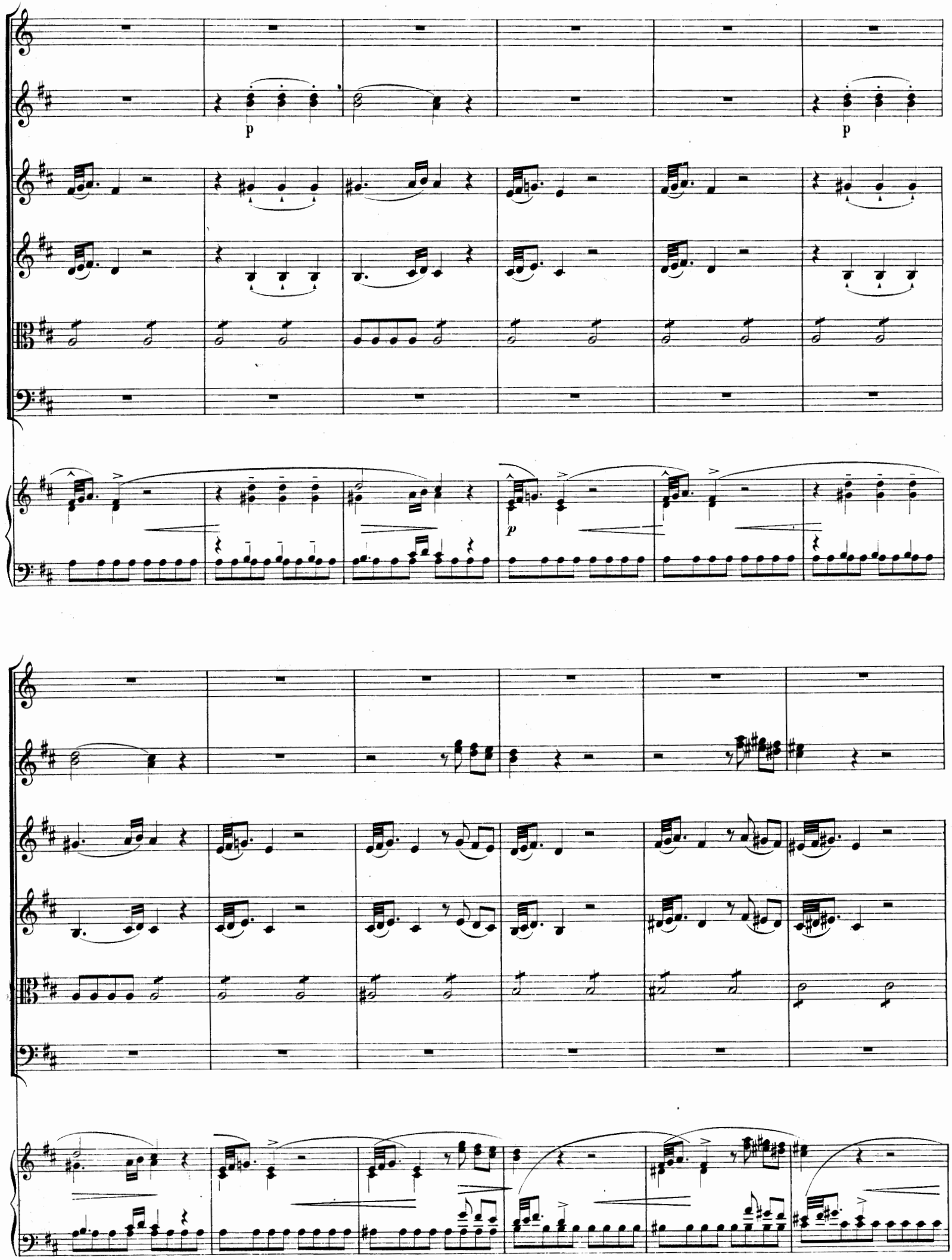
p

rinf p
tr
a 2


a 2
p
cres
fp
f


Unis
a 2
a 2


a 2
Unis
Solo
ad lib. rep.


p
p
p

mf p mf

a 2 p cres il f ff ff

p cres il f ff

p cres il f ff

p cres il f ff

Unis p

6

p f ff f

a 2

tr

mf

smorz

smorz

smorz

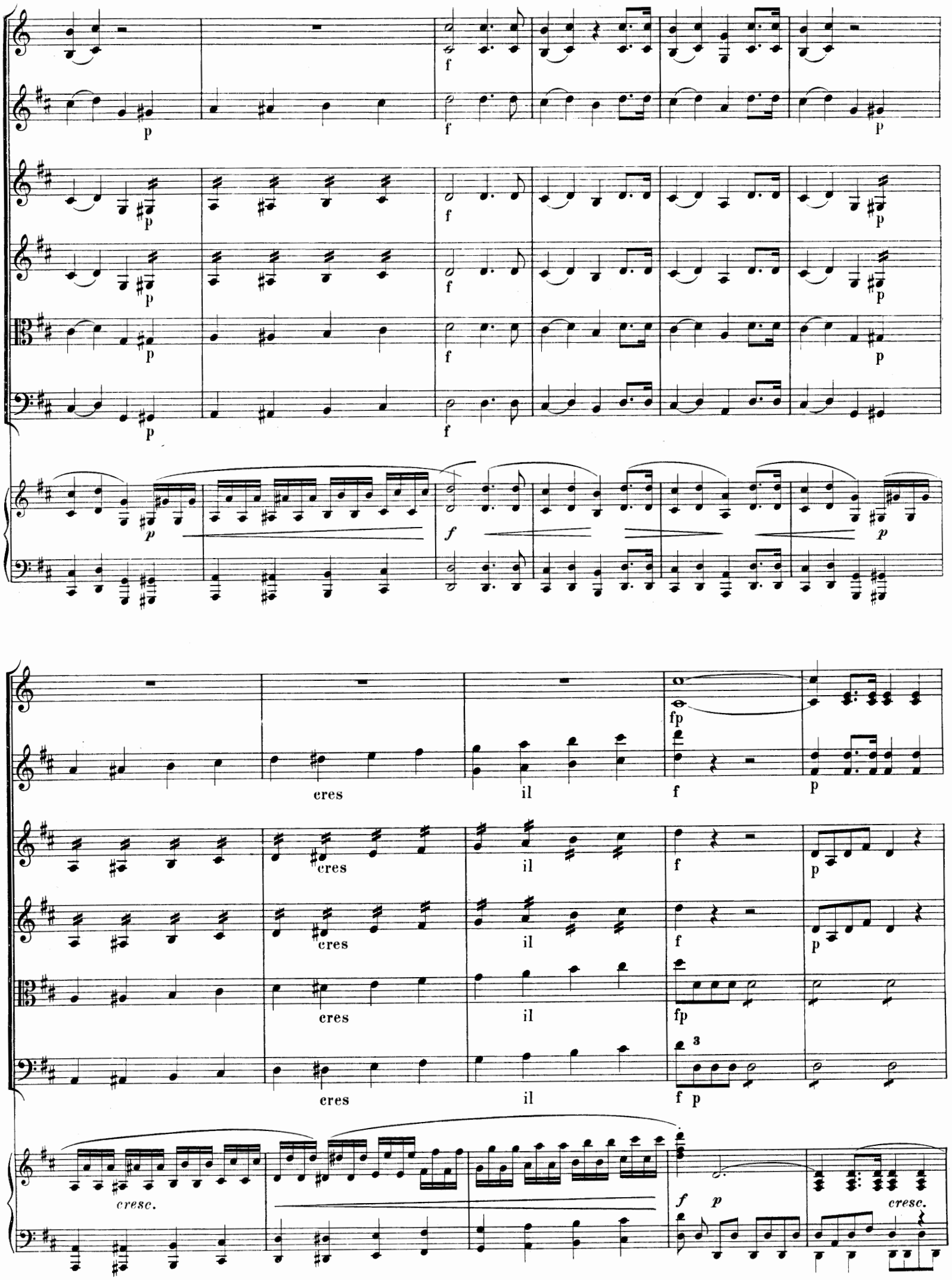
smorz

smorz

di - - - mi - - nu - - en - - - do

a 2

Unis


p
f
cres
il
fp
3
cresc.

cres il f

cres il f

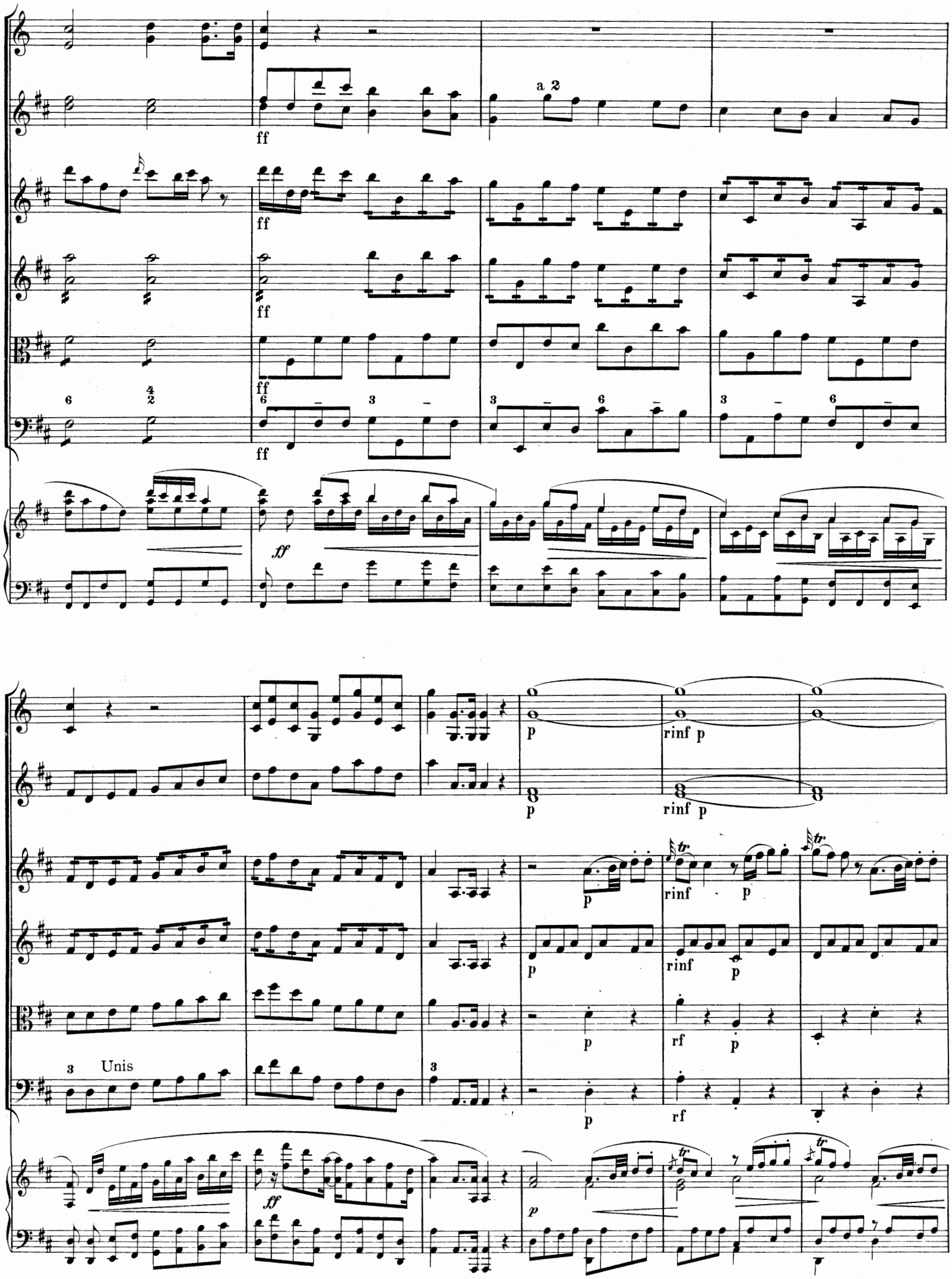
cres il f

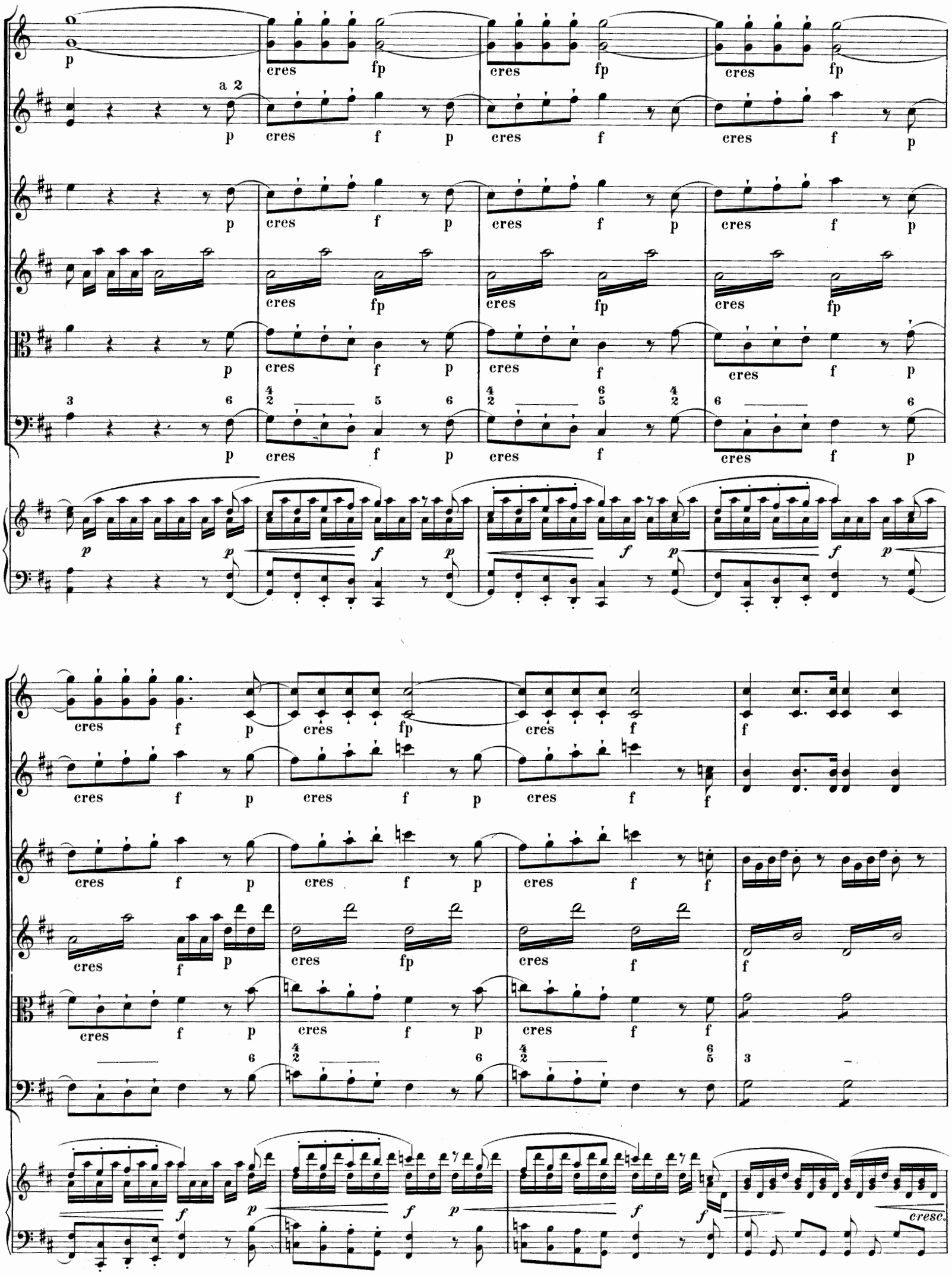
cres il f

cres il f

f

cre - - scen - - do


a 2
ff
Unis
p
rinf p
rf


a 2
cres
fp
f
p
3
6
4
2
5
6
6
5
cresc.

Unis

ff

f

p

sf p

Unis

Unis

Andante tacono.

Attacca l'Andante.

Attacca l'Andante.

allargando

Andante poco Allegro.

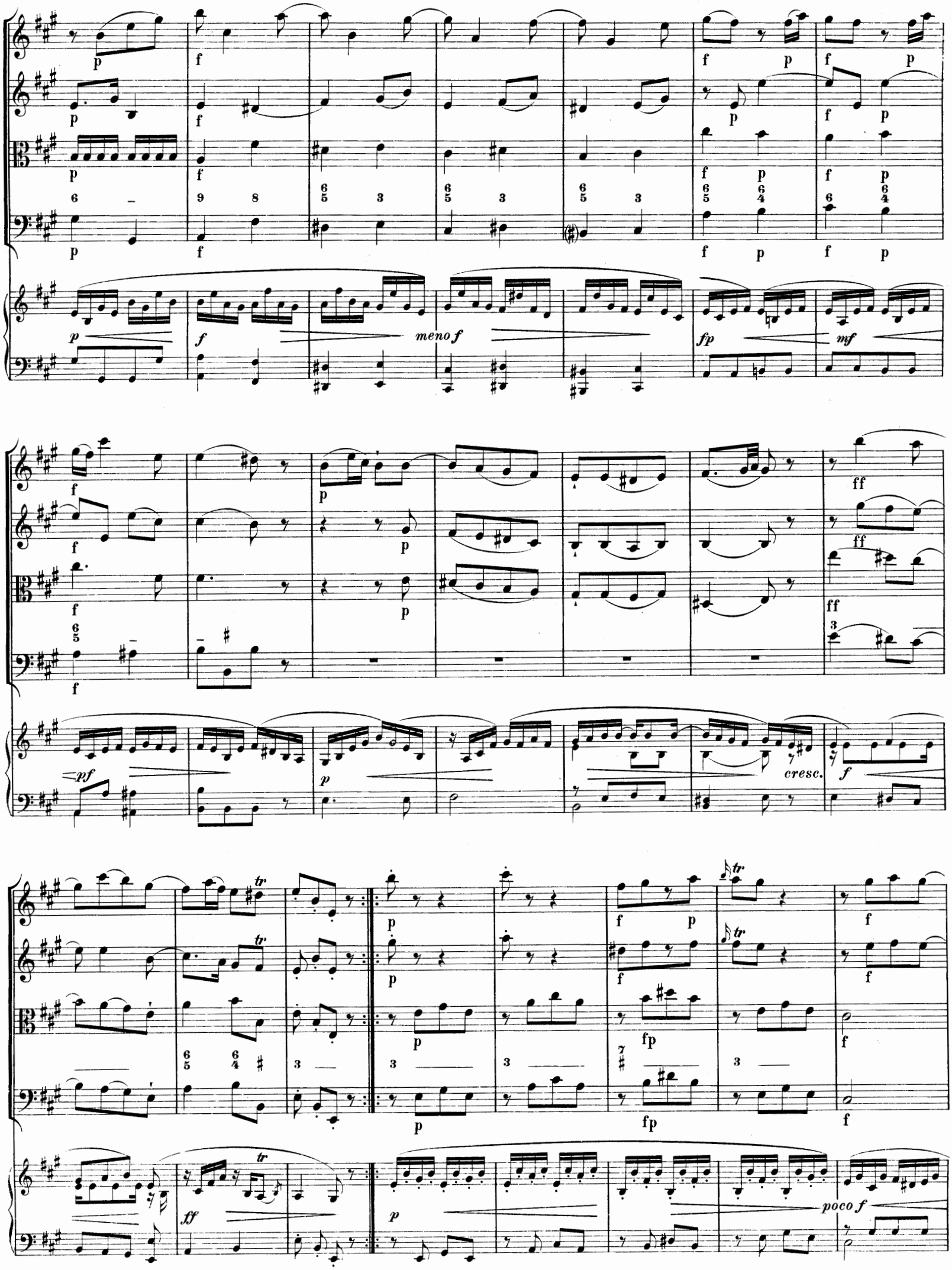
Violino I.

Violino II.

Viola.

Basso.

Accompagnamento.


meno f
fp
mf
ff
pf
cresc.
poco f

rinf p rinf p

rinf p rinf p

rinf p rinf p

rinf p rinf p

mf mp

rinf p rinf p rinf p rinf p f

rinf p rinf p rinf p rinf p f

rinf p rinf p rinf p rinf p f

pf mf

p f p f p

p f p f p

p f p f p

p f p f p

rit. a tempo

pp pf p mf p

Allegro.

2 Corni in D.

2 Flauti o Oboi.

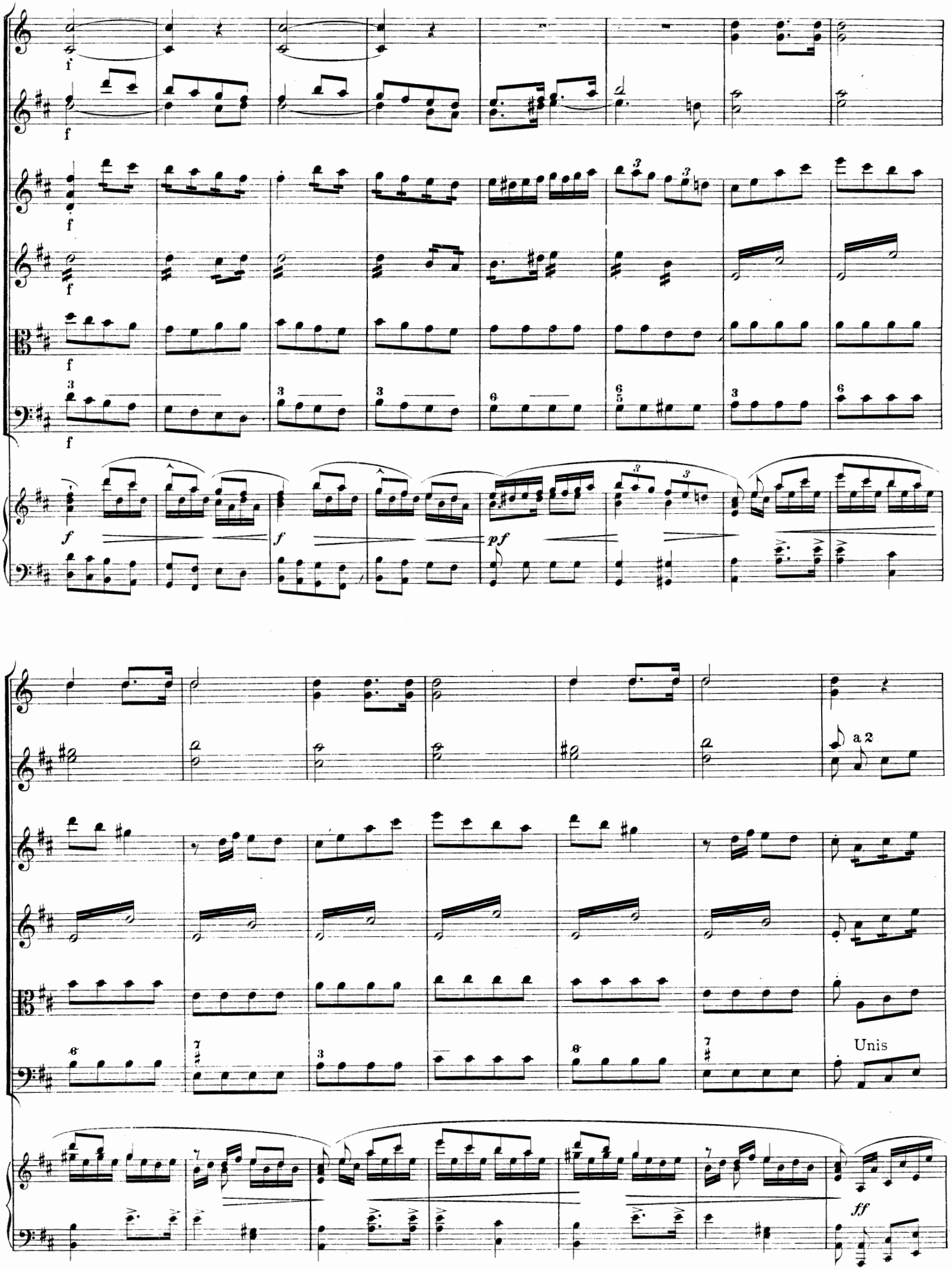
Violino I.

Violino II.

Viola.

Basso.

Klavierauszug.


a 2
Unis

p

p

p

p

ff

p

p

p

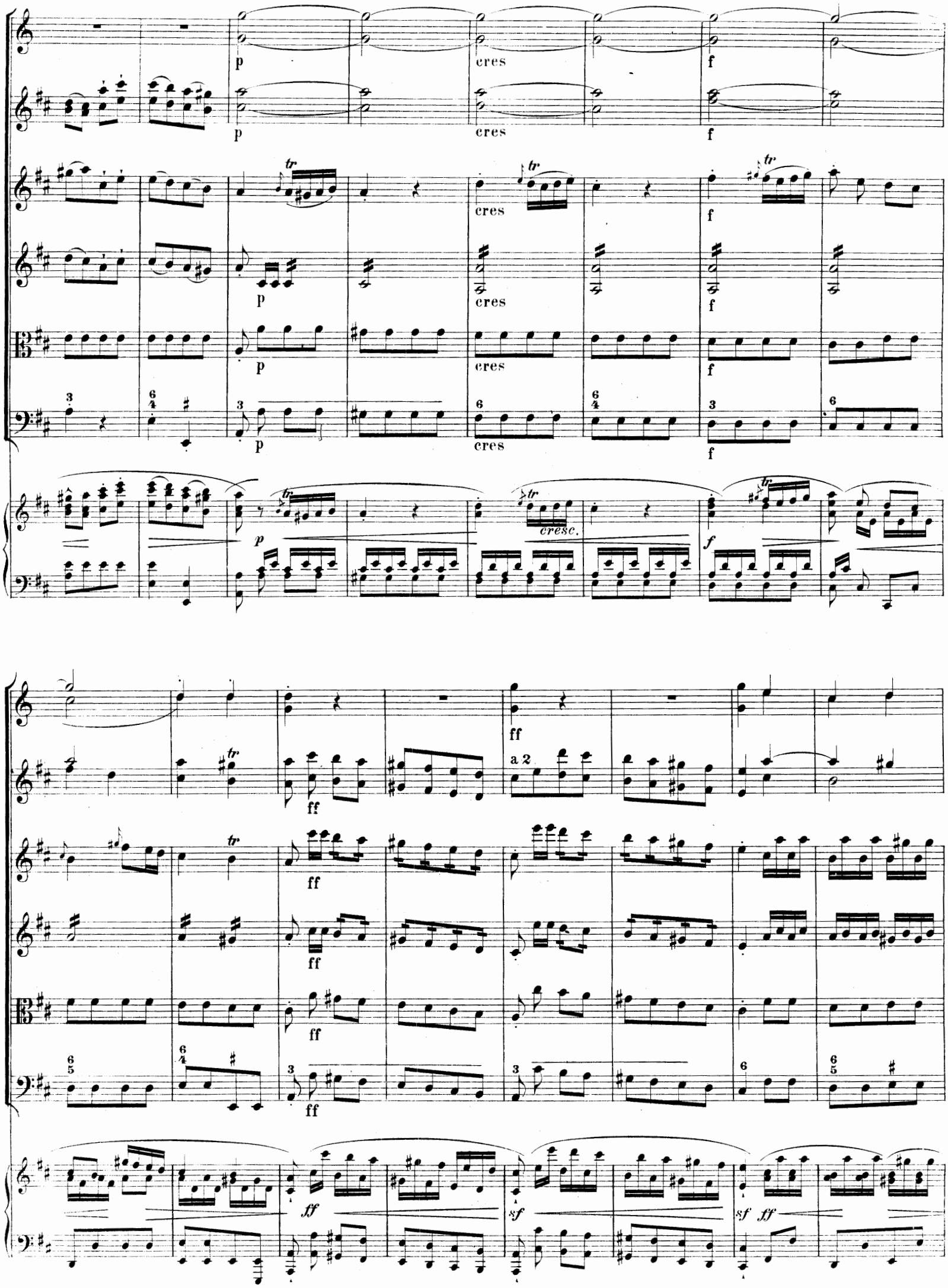
poco cresc.

mp

dim.

mp

mf


p
cres
f
tr
cresc.
ff
a 2
sf

a 2

(*ad lib. rep.*)

Unis

(*ad lib. rep.*)

ff *f* *sf*

ad lib. rep.

a 2

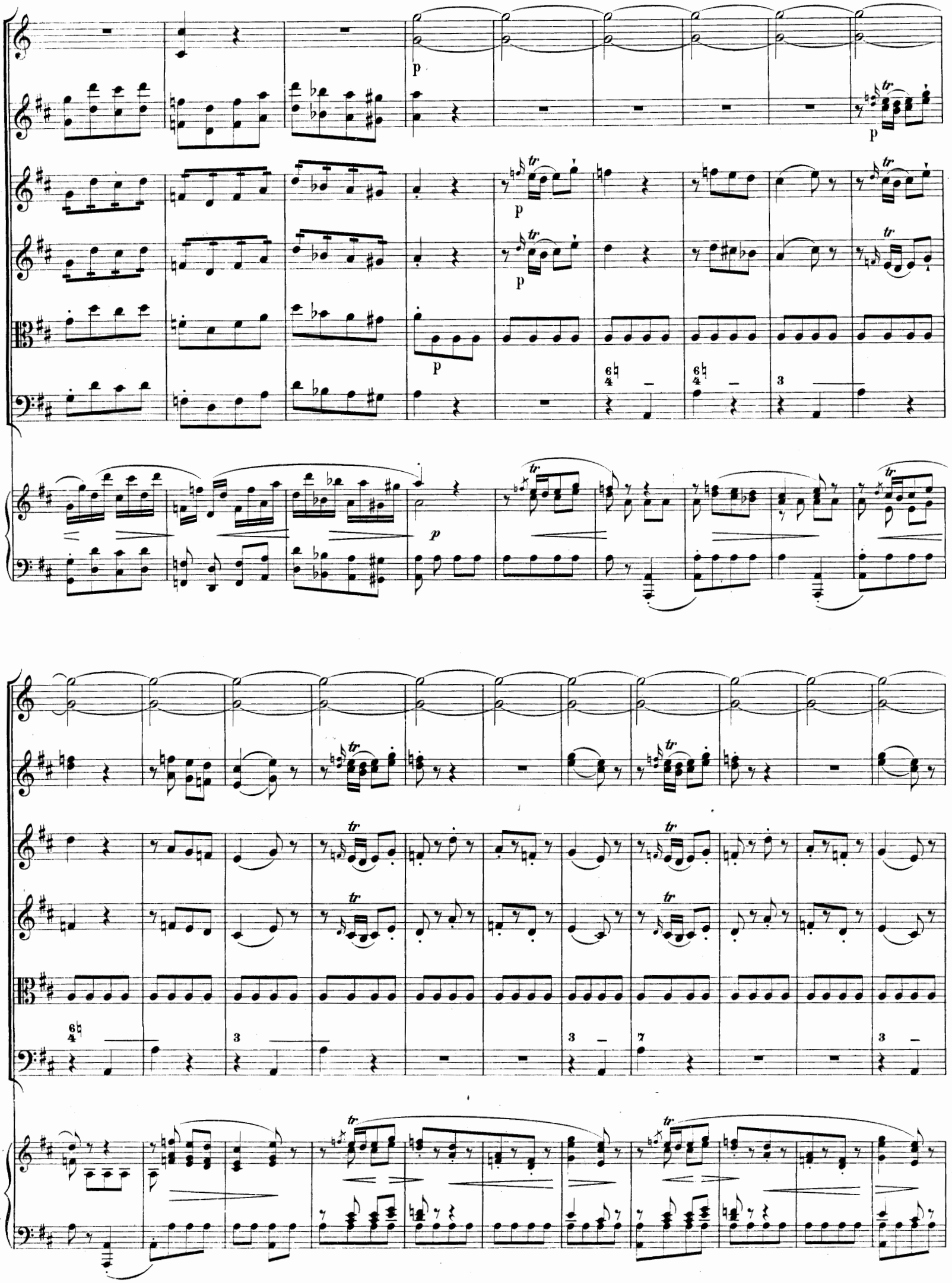
ff *ff*

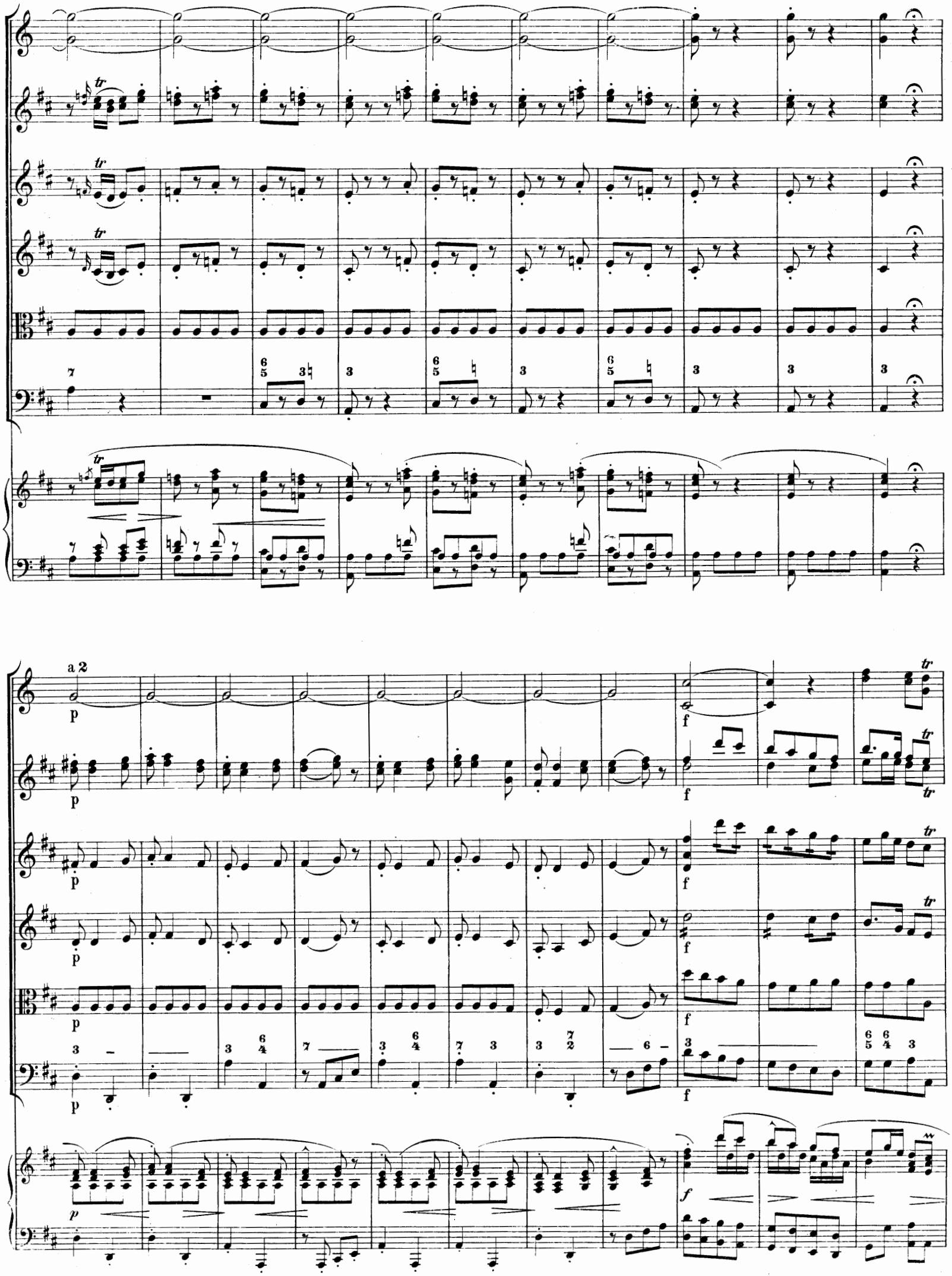
piùf

a 2

ff

Unis



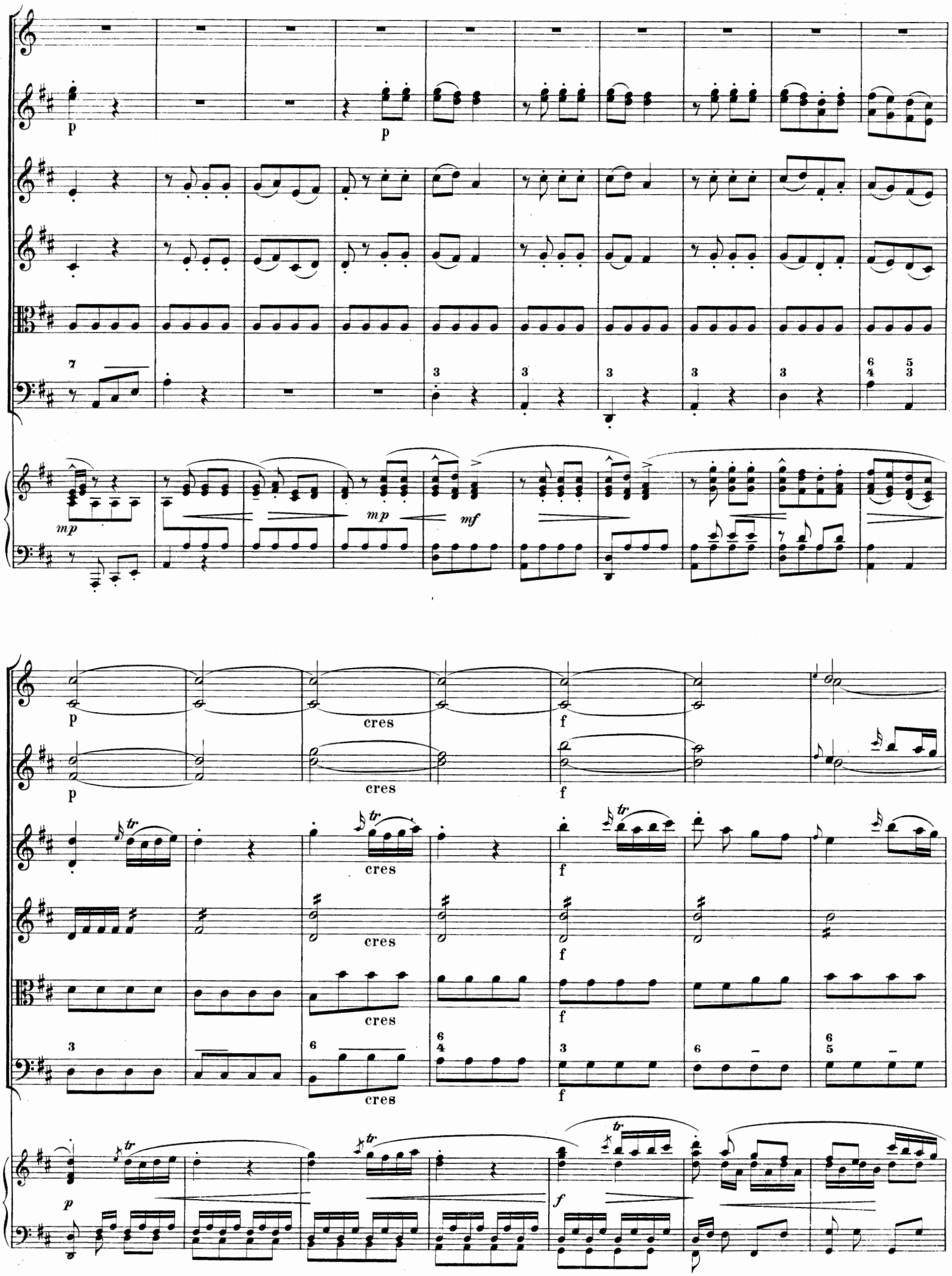

a 2
p
f
tr

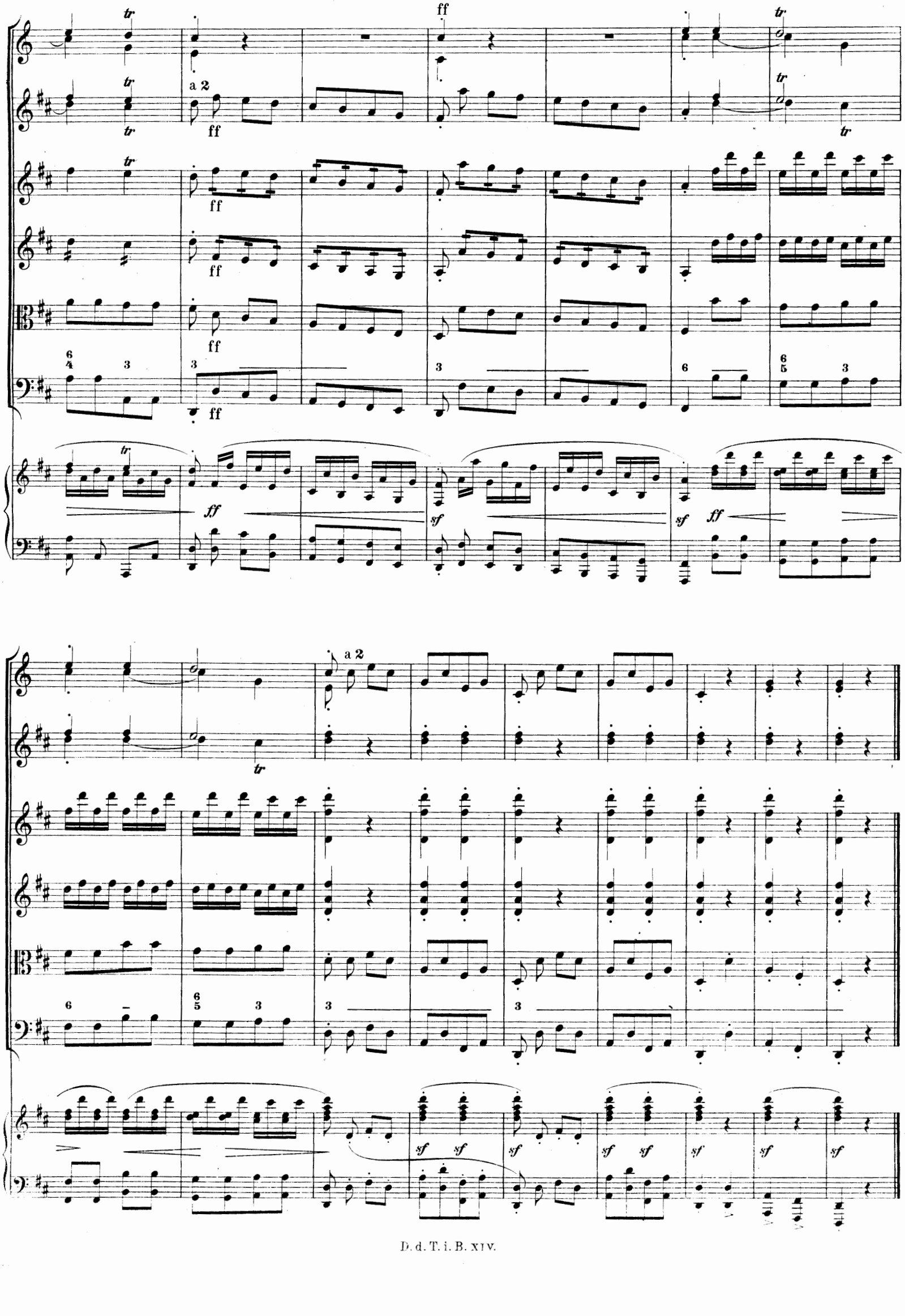
a 2

p

f

ff


p
p
mp
mp
mf
p
cres
cres
cres
cres
cres
f
f
f
f
p
f


tr
ff
a 2
sf