DENKMÄLER DEUTSCHER TONKUNST

ZWEITE FOLGE

DENKMÄLER DER TONKUNST IN BAYERN

VII. JAHRGANG. BAND II

LEIPZIG, BREITKOPF & HÄRTEL

87649

DENKMÄLER DER TONKUNST IN BAYERN

VERÖFFENTLICHT DURCH DIE

GESELLSCHAFT ZUR HERAUSGABE VON DENKMÄLERN
DER TONKUNST IN BAYERN

UNTER LEITUNG

VON

ADOLF SANDBERGER

SIEBENTER JAHRGANG

II. BAND

SINFONIEN DER PFALZBAYERISCHEN SCHULE

(MANNHEIMER SYMPHONIKER)

II. TEIL 1. HÄLFTE

VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

1906

EINLEITUNG.

Das Bild, welches die historische Skizze zum ersten Bande der »Mannheimer Sinfonien« (Jahrgang III, Bd. 1) von der durch das Genie Johann Stamitzs um 1750 bewirkten plötzlichen Umwandlung des Instrumentalstils entwirft, hat sich in dem seither verstrichenen Lustrum als durchaus zutreffend erwiesen, so daß heute, wo ein zweiter und dritter Band eine neue, auch die »jüngeren Mannheimer« berücksichtigende Auswahl bringen, nichts einzuschränken und nichts zurückzunehmen ist von dem, was dort gesagt wurde. Das Bild Johann Stamitzs tritt aber immer leuchtender in den Vordergrund, die Abhängigkeit seiner Schüler nicht nur von seiner Denk- und Ausdrucksart, sondern auch von seinen Ideen selbst wird immer auffälliger, je mehr von ihren Werken mit den seinen verglichen werden. Es ist darum nicht mehr als billig, auch in der neuen Auswahl lieber dem Begründer und geistigen Haupte der Mannheimer Schule einen breiteren Raum zu gönnen als durch Vermehrung von Beispielen der Werke seiner Epigonen einen falschen Schein von deren Bedeutung zu wecken. Daß besonders Christian Cannabich, Carl Stamitz und Toeschi ihrer Zeit derart in die Mode kamen, daß man darüber Johann Stamitz vernachlässigte, steht zwar fest und macht schiefe Urteile wie die K. L. Junkers und Daniel Schubarts begreiflich. Die Untersuchung der Denkmäler macht aber zur Gewißheit, daß sie ihre Erfolge nicht eigenen Erfindungen verdanken, daß sie vielmehr mit oft genug erstaunlicher Naivität immer wieder dieselben von ihrem Lehrmeister geschaffenen Wendungen gebrauchen, sich sozusagen von dem Wortlaut seiner Redeweise nicht zu emanzipieren vermögen. Es war daher gar nicht leicht, überhaupt ein paar Werke ausfindig zu machen, in welchen ihre Unselbständigkeit nicht allzu fühlbar hervortritt. Doch sei ausdrücklich betont, daß die schließlich gewählten Beispiele nicht ihre Abhängigkeit demonstrieren sollen, sondern vielmehr bestimmt sind, ihre Eigenart von der vorteilhaftesten Seite zu zeigen. Keiner der Epigonen reicht freilich an den Meister heran, vor allem nicht in der Ursprünglichkeit der Erfindung, der Kühnheit der Konzeption, der freien Verfügung über die gegensätzlichen Mittel des Ausdrucks, der Stärke und Unmittelbarkeit der Wirkungen. Das impulsive Aussprechen eines reichen, leidenschaftlichen Empfindens, wie es besonders die sechs Orchestertrios Op. 1 (vgl. die Neuausgabe mit ausgearbeitetem Klavierpart in des Herausgebers Sammlung »Collegium musicum«, Leipzig bei Breitkopf und Härtel) als etwas ganz Neues in die Literatur brachten, läßt sich ja freilich überhaupt nicht nachmachen, sondern wird in absichtlichen Nachbildungen bestenfalls den Eindruck einer geistvoll kombinierten Mosaik hervorbringen. Es ist darum nicht überflüssig, besonders darauf hinzuweisen, daß das auf-

fallende starke Fluktuieren des Ausdrucks, das Kontrastieren im engsten Abstande selbst innerhalb eines und desselben Themas, die direkte Gegenüberstellung leidenschaftlicher Energie und sinniger Zartheit, das weiche Hinschmelzen des stärksten Pathos und umgekehrt das plötzliche Auflodern der Leidenschaft in Momenten ausgesprochenster Intimität, welche für Johann Stamitz speziell charakteristisch sind, bei seinen nächsten Nachfolgern — ausgenommen den einzigen Filtz — überhaupt gar nicht nachweisbar sind, sondern erst bei Mozart, Haydn und besonders bei Beethoven mit der gleichen Ursprünglichkeit und überzeugenden Wahrheit wiederkehren und weiter gesteigert werden. Die häufigen Wechsel von forte und piano, welche statt dessen die persönlichen Schüler und sonstigen ersten Nachfolger Stamitzs bringen, beabsichtigen wohl dasselbe, sind aber doch etwas ganz anderes; sie ahmen die äußerliche Wirkung nach, aber ohne die innere Notwendigkeit. Für gar manchen Fall ist deshalb der Tadel der norddeutschen Kritiker, der Vorwurf nicht genügend motivierten Wechsels zwischen ernstem Pathos und tändelndem Scherz, gar wohl berechtigt. Selbst die Kontrastierungen in weiten Abständen geraten den Epigonen nicht immer, und die nach Stamitzs Vorbilde überall mit unverkennbarer Absicht herausgestellten zweiten Themen der Sätze in Sonatenform haben oft genug nur eine geringe Daseinsberechtigung, erscheinen mehr als nebensächlicher Kleinkram, Tand, denn als gleichwertiger Faktor. Relativ gut nehmen sich viele erste Sätze aus, in denen selbst bei unverhülltester Nachbildung der Faktur der Vorbilder doch die größeren Linienführungen und kräftigeren Farbengebungen über den Mangel eigener Erfindung hinwegtäuschen; nur die zweiten Themen machen da, wenn sie nicht ausnahmsweise knapp gefaßt sind, allzu oft den Eindruck ostentativer Simplizität. Am auffallendsten tritt das Unvermögen, es dem Meister gleich zu tun, bei den langsamen Sätzen hervor: Sätze, die mit den zweiten des C dur-Trio, des A dur-Trio, des E dur-Trio, des B dur-Trio, des F dur-Trio von Johann Stamitz konkurrieren könnten, wird man vergebens bei den jüngeren Mannheimern suchen. Die besten die man findet, kommen über eine zierliche Grazie oder bestenfalls herzige Schlichtheit, anspruchslose Natürlichkeit nicht hinaus. Die Menuette (soweit sie nicht überhaupt fehlen) sind zumeist schablonenmäßig erledigt, kurz und ohne stärkere Ausdrucksmomente, die Finali oft flott, aber bedeutungs- und inhaltslos. Äußerlich sieht alles ähnlich aus wie bei Stamitz, oft zum Verwechseln ähnlich, aber es klingt nicht, es ist alles nur formell in Ordnung und es fehlt die Hauptsache, die innere Notwendigkeit, das Ausdrucksbedürfnis, die dahinter stehende Persönlichkeit.

Auch bei Stamitz selbst ist freilich das starke Fluktuieren des Ausdrucks keineswegs überall von gleich überzeugender Ursprünglichkeit; es fehlt in seinen Symphonien nicht an Stellen, wo auch er sich ein wenig in Kleinigkeiten verzettelt, wirklich nur tändelt, ein an sich reizendes Spiel mit zierlichem Figurenwerk etwas allzulang ausdehnt. Damals, als das alles formell und inhaltlich neu war, fiel das nicht so auf wie heute, wo dergleichen längst abgenutzt ist. Es ist auch bei Stamitz selbst, wo solche verträumte Partien durch die leidenschaftliche Erregung anderer aufgewogen werden, doch überall noch gut hinzunehmen, während es bei seinen Nachahmern zu einer unerträglichen Manier wird. Das gilt besonders von manchen dünn gesetzten zweiten Themen, die sich bei den Epigonen allzu fadenscheinig ausnehmen.

Inwieweit Franz Xaver Richter[1] auf symphonischem Gebiete gegenüber Stamitz selbständig, inwieweit er an der Stilreform selbstschöpferisch beteiligt ist, könnte nur mit Bestimmtheit ermittelt werden, wenn sich Werke von ihm nachweisen ließen, welche früher geschrieben sind als diejenigen von Stamitz. Was ihn speziell von Stamitz unterscheidet, die Neigung zu mehr kontrapunktischer Gestaltung bis zur wirklichen Fugenarbeit, die Stamitz geradezu meidet, weist aber auf die voraus-

[1] Eine kleine biographische Skizze über Richter aus der Feder von Fr. X. Mathias erschien in der Zeitschrift Caecilia XXIV, S. 1 ff. Dieselbe bringt nichts wesentliches Neue, da Herr Dr. Mathias dem Herausgeber bereits für die Einleitung der ersten Auswahl die Ergebnisse seiner Nachforschungen mitgeteilt hatte.

DENKMÄLER DEUTSCHER TONKUNST

ZWEITE FOLGE

DENKMÄLER DER TONKUNST IN BAYERN

VERÖFFENTLICHT DURCH DIE

GESELLSCHAFT ZUR HERAUSGABE VON DENKMÄLERN
DER TONKUNST IN BAYERN

SIEBENTER JAHRGANG

II. BAND

VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

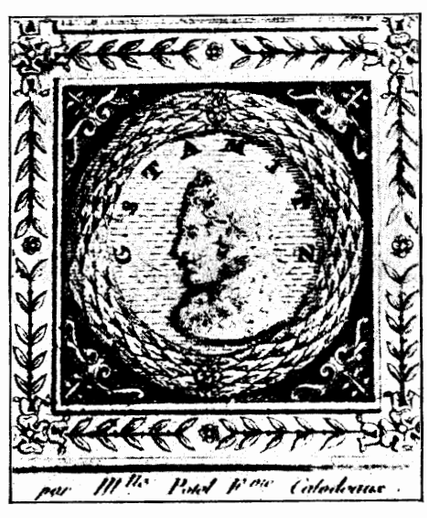
1906

gehende Epoche (Corelli-Abaco-Bach-Händel). Man wird deshalb, trotz seiner außer Zweifel stehenden starken persönlichen Begabung und ausgezeichneten Schulung, doch die Gemeinsamkeit mancher Ideen und die starke Ausprägung der Mannheimer Manieren in seiner Faktur auf eine Beeinflussung durch Stamitz zurückführen und annehmen müssen, daß er sich (wie Holzbauer) trotz seines höheren Alters demselben angeschlossen hat und sein Geistesschüler geworden ist. Da er in keinem seiner Werke zu der für Stamitz charakteristischen Flexibilität des Ausdrucks gelangt, so ist auf alle Fälle ausgeschlossen, daß er der Begründer der Stilreform gewesen wäre. Aber es gebührt ihm ein Ehrenplatz neben Stamitz, und seine zumeist durch Gedrungenheit und Kraft ausgezeichneten Sinfonien verdienen darum ganz besondere Beachtung.

Zu den biographischen Notizen über Johann Stamitz sind einige wenige, aber wichtige Ergänzungen zu machen. Zunächst ist dem Herausgeber gelungen, die letzten Zweifel daran zu beseitigen, daß Stamitz bereits 1757 gestorben ist, nämlich durch Eruierung des Tages seiner Beerdigung. Im Totenbuch der katholischen Stadtpfarrei Mannheim findet sich folgender Eintrag unter dem **30. März 1757**:

»Sepultus est *Jões Stainmiz* Musices aulicae director
artis musicae adeo peritus ut similem sibi vix invenerit
Rite provisus.«

Als Sterbetag wird man somit den 27. März 1757 mit ziemlicher Sicherheit annehmen können. Eine auf des Herausgebers Bitte von Herrn Dr. Carl Mennicke vorgenommene erneute Durchsicht des Mercure de France hat ergeben, daß nicht erst 1754—55, sondern auch schon am 12. April 1751 im Pariser Concert spirituel unter Le Gros eine Symphonie von Stamitz (mit Pauken, Trompeten und Hörnern) aufgeführt worden ist. Aber auch die bereits 1748 erfolgte Einführung der Hörner (vgl. Mercure de France 24. Dez. 1748) geschah nach der Aussage Gossecs (vgl. Fétis' Revue musicale V. 217) auf den Rat von Johann Stamitz, der daher vielleicht schon um diese Zeit Paris besucht hat und nicht erst 1754, wo er nach dem Zeugnis Fayolles (Notices sur Corelli, Tartini, Gaviniés, Pugnani et Viotti p. 27 und 33) im Concert spirituel mit Gaviniés als Violinvirtuose konkurrierte.



Die fortgesetzte Suche nach einem Porträt Stamitzs hat einen kleinen Erfolg gehabt, nämlich die Auffindung eines Medaillonbildchens in der Umrahmung des Titels von Cartiers L'art du violon (1798). Wir fügen dasselbe hier im Text ein. Vielleicht hilft seine Bekanntmachung zur Auffindung eines größeren Originals. Die in Bälde folgende zweite Hälfte dieser neuen Auswahl wird ein Faksimile des im Historischen Stadtmuseum zu München erhaltenen vortrefflichen Ölbildes von Christian Cannabich bringen.

Die Zahl der zeitgenössischen Zeugnisse über Stamitzs Künstlerruhm zu vermehren, hat insofern wenig Zweck, als die bereits angeführten genügend beweisen, daß tatsächlich schon früh seine Epoche machende Bedeutung erkannt wurde, die Neuausgaben seiner Werke aber besser als kritische Auslassungen dartun, in welchem Maße er der Führer auf neuen Pfaden war. Der ausführlichere Nachweis der Zugehörigkeit der Johann Christian Bach, Boccherini, van Maldere, Gossec, Leopold Hoffmann, Georg Benda, Dittersdorf, Leopold Mozart, Michael Haydn[1], Mysliweczek, Aspelmayr, Janitsch, Schwindl, Veichtner,

[1] Der soeben erschienene Band XIV, 2 der Denkmäler der Tonkunst in Österreich mit ausgewählten Instrumentalwerken Michael Haydns zeigt wohl Anklänge an Fr. X. Richter aber nicht an Stamitz; die Einleitung des Herausgebers Dr. Lothar Herbert Perger gedenkt der Mannheimer mit keinem Worte.

Hertel, Schmittbauer usw. zu der Einflußsphäre der Mannheimer Stilreform mag noch zu mancher kleinen Spezialarbeit Stoff geben; er liegt aber außerhalb des Rahmens dieser Publikation. Bezüglich der norddeutschen älteren Zeitgenossen, besonders Hasses und der Brüder Graun, orientiert Carl Mennickes ausführliche Arbeit »Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker« (1906, mit thematischem Katalog). Daß nicht etwa Wagenseil irgendwie Stamitz seine Verdienste streitig machen kann, sei noch beiläufig angemerkt; seine C dur-Symphonie in Hubertis Op. V nimmt sich in der Gesellschaft von Stamitz, Richter und Beck recht kläglich aus und gehört durchaus dem alten Stile »d'une teneur« an; von ähnlicher Erfindungsarmut sind die Beispiele in Breitkopfs Raccolta. Eine Sonderstellung nimmt Johann Friedrich Fasch ein, der einerseits Sebastian Bach sehr nahe steht, andererseits durch frappierende Kontrastwirkungen und bunte Einfälle aller Art an Stamitz gemahnt, aber keinesfalls von demselben beeinflußt ist und auch ihn nicht beeinflußt hat (vgl. die 6 Trios und ein Quatuor in der Sammlung Collegium musicum, wo auch einige Orchestersuiten folgen werden). Noch näher als Fasch steht aber Stamitz Gluck, nämlich in seinen 7 Trios (ebenfalls im Collegium musicum), die nur durchschnittlich weicher gehalten sind als die Trios von Stamitz und schroffer Kontraste entbehren, aber eine Fülle feiner Nuancierungen des Ausdrucks zeigen und wohl auf Stamitz gewirkt haben könnten (sie sind 1746 erschienen). Über Graupner hat Wilibald Nagel eine Spezialstudie verheißen; auch Graupner konkurriert nicht mit Stamitz, ist aber Fasch verwandt.

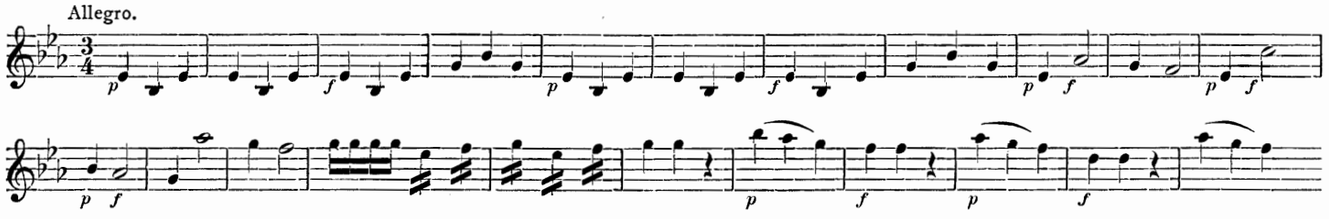
Der Zahl der im thematischen Kataloge der ersten Auswahl (III, 1) berücksichtigten Schüler Stamitzs wachsen hier drei neue recht respektable zu: *Franz Beck*, *Ernst Eichner* und der *Earl of Kelly* (dem Stamitz seine 6 Trios Op. 1 widmete). Beck und Eichner waren dem Herausgeber entgangen, weil weder Junker noch Schubart sie nennt, auch Fr. Walters Studie über die Musik am kurpfälzischen Hofe nichts von ihnen weiß. Schließlich sind auch noch die Sinfonien Franz Danzis angeführt, obgleich dieselben bereits einer dritten Generation angehören.

Franz Beck ist 1730 in Mannheim geboren, nach einer biographischen Skizze aus der Feder seines Schülers H. L. Blanchard als Sohn eines kurfürstlichen Geheimrats, erzogen auf Kosten Karl Theodors, dessen besondere Gunst er erlangte, in der Musik ausgebildet von Johann Stamitz; er mußte aus Mannheim flüchten wegen eines Duells mit tödlichem Ausgange, wandte sich nach Bordeaux, wo er bereits am 20. Aug. 1767 eine Oper »La belle jardinière« zur Aufführung brachte, 1780 Konzertdirigent wurde und am 31. Dez. 1809 starb. Die Pariser Akademie ernannte Beck zum korrespondierenden Mitgliede. Außer den im thematischen Kataloge verzeichneten 19 Symphonien wurden von seiner Komposition bekannt ein 1783 im Pariser Concert spirituel aufgeführtes Stabat mater, ein am 2. Juli 1789 im Théâtre de Monsieur aufgeführtes Melodram »Pandore«, sechs Quatuors Op. 2 und Pièces de clavecin Op. 5, auch ein paar Messensätze. Die als Probe seiner Kunst in unsere neue Auswahl augenommene Symphonie Op. 4[1] D-dur geht zwar in fast auffälliger Weise den weiterhin zu erörternden weichlichen Mannheimer Seufzermanieren aus dem Wege, trägt aber trotzdem so unverkennbar das Gepräge der Mannheimer Schule, daß man auch ohne die Aufschrift des Titels (discepolo di Stamitz) den Stamitzschen Schüler erkennen würde. Daneben ist wohl auch der Einfluß Richters zu bemerken. Schüler Becks sind Blanchard und der Harfenvirtuose R. N. Ch. Bochsa.

Ernst Eichner ist am 9. Febr. 1740 zu Mannheim geboren, nennt sich zwar nicht einen Schüler von Stamitz, hat wohl auch wirklich nicht dessen Unterricht genossen, da er nicht Violinist, sondern Fagottist und als solcher »von der ersten Klasse« war (Gerber, ATL), ist aber als Komponist so durch und durch Mannheimer und zwar mit allen charakteristischen Manieren der Schule, daß man ihn ohne Bedenken zu den direkten Schülern Stamitzs stellen darf. Seine erste Stellung war die als Konzertmeister (!) am Pfalz-Zweibrückener Hofe; doch verließ er diesen Dienst »ohne Abschied«, ging zuerst nach England (1773 konzertierte er nach Pohl [Haydn in London S. 373] in London als

Fagottist) und fand noch 1773 Anstellung in der Kapelle des Kronprinzen zu Potsdam; hier starb er Anfang 1777. Als berühmte Schüler Eichners werden genannt die Fagottisten Most und Knoblauch. Die Mehrzahl der Kompositionen Eichners erschien in doppelten Ausgaben mit zum Teil widersprechenden Opuszahlen bei Mme Berault in Paris und bei B. Hummel et fils in Haag (J. J. Hummel in Berlin). Außer den im Katalog verzeichneten 31 Symphonien sind zahlreiche Klavierkompositionen (Konzerte, Pièces, Trios mit Violine und Violoncell) nachweisbar.

Thomas Alexander Erskine, Lord Pittenweem, seit 1756 **Earl of Kelly,** geb. 1. Sept. 1732 auf Schloß Kellie, bildete sich in Mannheim unter Stamitz zum Violinisten und Komponisten, übernahm 1756 die väterlichen Besitzungen, verkaufte aber dieselben später teilweise und lebte unverheiratet zu Brüssel, wo er 9. Okt. 1781 starb. Außer den im Kataloge verzeichneten 14 Symphonien sind von ihm noch eine Anzahl Menuette (Neudruck 1839) und Airs für Violine erschienen. Die Anlehnung des Schülers an den Lehrer geht bei Lord Kelly etwas weit, besonders bei der Es dur-Symphonie Op. 1^IV^, deren Anfang vollständig mit dem von Stamitzs Op. 4^VI^ (vgl. den Neudruck im vorliegenden Bande) übereinstimmt. Die Übereinstimmung erstreckt sich nach einer Vergleichung, die Barclay Squire auf die Bitte des Herausgebers angestellt, auf die ersten 22 Takte, die bei Lord Kelly so aussehen (1. Violine):



Oder ist vielleicht gar der dilettierende Lord der Erfinder des Themas, das auch Stamitz selbst später weiter ausführte? Doch sehen auch alle anderen Kopfmotive Kellys so mannheimisch aus, daß man ihm wohl kein schweres Unrecht tun wird, wenn man das Gegenteil annimmt.

Über die bereits im ersten Bande im thematischen Kataloge bedachten Mannheimer Komponisten des 18. Jahrhunderts mögen hier ebenfalls noch ein paar kurze Notizen Platz finden.

Ignaz Holzbauer (Holtzbauer, Holtzbaur), laut Selbstbiographie (Pfälz. Museum I. 460—77; abgedruckt in Bosslers Realzeitung 1790 und neuerdings bei Walter S. 356 ff.) 1711 in Wien geboren, war in der Musik Autodidakt. Nachdem er zuerst Stellungen bei österreichischen Adeligen bekleidet, wurde er 1745—47 Musikdirektor am Wiener Hoftheater, ging dann mit seiner Frau, die Opernsängerin war, nach Italien und 1751 als Nachfolger von Brescianello als Hofkapellmeister nach Stuttgart. Von dort zog ihn Karl Theodor im Juli 1753 als Kapellmeister der Hofoper und Hofkomponisten nach Mannheim (sein Nachfolger in Stuttgart wurde Jomelli). Auch von Mannheim aus bereiste er noch mehrmals Italien. Unter seinen Werken stehen ein Dutzend italienische Opern im Vordergrunde; erst 1776 brachte er seine einzige deutsche Große Oper »Günther von Schwarzburg« (Neuausgabe von H. Kretzschmar in den Denkmälern deutscher Tonkunst, 1. Serie, Bd. 8—9). Als 1778 der Hof Karl Theodors nach München verlegt wurde, blieb der bejahrte Holzbauer in Mannheim, wo er am 7. April 1783 starb. Wenn ihm gegen 210 Symphonien zugeschrieben werden, so ist diese Zahl jedenfalls sehr stark übertrieben. Der Anhang zu seiner Autobiographie spricht übrigens nur von »205 Sinfonien und Konzerten verschiedener Art.«

Noch älter als Holzbauer ist der böhmische Violinist **Georg Zarth** (Czarth, Tzarth, Zaardt) geb. 1708 zu Hochten bei Deutschbrod in Böhmen. Derselbe kam mit Franz Benda von Prag nach Warschau und von dort nach Reinsberg in die Kapelle des Kronprinzen, nachherigen Königs Friedrich II. und gehörte dem Berliner Hoforchester an bis 1758, wo er nach Mannheim

ging. Die Akten verzeichnen ihn als Mitglied der Mannheimer Hofmusik bis 1778. Breitkopfs Kataloge zeigen von ihm je eine Sinfonie, Triosonate und ein Violinkonzert an. Eitners Quellenlexikon nennt 6 Violinsonaten mit Baß. Die Bibliothek der Thomasschule in Leipzig besitzt handschriftlich 2 Violinkonzerte und 2 Violin-Soli mit Baß.

Christian Cannabich ist 1731 zu Mannheim geboren als Sohn des als Flötist bzw. Oboist 1723—58 dem Orchester angehörenden Martin Friedr. Cannabich und wuchs als Scholar und Violinist allmählich in seine Stellung hinein. 1759 übernahm er das Erbe von Johann Stamitzs Ruhm als Konzertmeister und Direktor der Instrumentalmusik. In dieser Eigenschaft ging er auch 1778 mit dem Hofe nach München. Der Tod ereilte ihn auf einer Reise am 22. Februar 1798 in Frankfurt am Main. Sein Sohn und Nachfolger, der als Komponist weniger hervortretende Karl Cannabich, geb. 1764 zu Mannheim, starb schon 1. Mai 1806 in München (Eitner, Quellenlexikon [laut Kirchenbuch]; Eitners Notiz, daß Karl Cannabich der Sohn von Matthias Cannabich sei, beruht auf einer Flüchtigkeit beim Lesen der Angaben Walters). Die Musik Cannabichs zeigt in einzelnen Fällen (vgl. die Sinfonie und die Ouvertüre in der neuen Auswahl) individuelle Züge, die wohl Beachtung verdienen.

Joseph Toeschi (Toesca della Castellamonte) ist am 12. April 1788 in München 64jährig gestorben (nach Gerber), also 1724 geboren, aber sicher nicht in Mannheim, wie aus dem Verzeichnis bei Hiller (vgl. III, 1, S. IX) zu schließen wäre. Denn auch wenn Alexander Toeschi, 1742—58 Konzertmeister der Kirchenmusik, sein Vater war, was nicht allzu wahrscheinlich ist, so wäre er doch schon 18 Jahre früher geboren, als dieser in der Mannheimer Kapelle nachweisbar ist. Er ist also wahrscheinlich wie Alexander »ein Romaner« (aus der Romagna). Karl Joseph [Giuseppe] Toeschi wurde 1752 als Violinist im Orchester angestellt, 1759 Konzertmeister (wohl als Nachfolger von Alexander Toeschi), später auch Direktor der Kabinettsmusik. In dieser Stellung siedelte er mit nach München über. Joseph ist der besonders durch seine Sinfonien und Ballette berühmte Träger dieses Namens. Doch ist seine Musik flach und schablonenhaft; trotz oft raffinierter thematischen Arbeit vermag sie nicht nachhaltig zu interessieren. Sein Bruder Johann gehörte dem Orchester seit 1755 als Violinist an und brachte es 1774 auch noch zum Konzertmeister; er starb 1. Mai 1800 in München.

Karl Stamitz (zum Unterschied von seinem Vater anfänglich »Stamitz il figlio« oder »Stamitz fils« später zum Unterschied von seinem Bruder Anton »Stamitz ainé« genannt) ist am 7. Mai 1746 (1743?) zu Mannheim geboren und wurde 1762 als Violinist im Orchester angestellt. 1770 verließ er Mannheim und führte in der Folge ein unruhiges Wanderleben als Virtuose auf der Bratsche und Viola d'amour, tauchte als solcher in London (1778 vgl. Pohl, Haydn in London S. 370, 374) und Petersburg auf, nahm nur immer vorübergehend Stellungen an (1785 als Konzertmeister des Duc de Noailles in Paris, 1787 beim Fürsten Hohenlohe-Schillingsfürst, 1790 als Dirigent der Liebhaberkonzerte in Kassel) und wurde 1800 Universitäts-Musikdirektor in Jena, wo er im November 1801 starb (beerdigt am 11. Nov.)[1]. Dem schroffen (freilich auf Hörensagen beruhenden) Urteile Mozarts (Brief vom 9. Juli 1778) über den Lebenswandel der beiden Söhne Stamitzs steht wenigstens für Karl dasjenige Gerbers entgegen (Altes T.-L. II. 260): »Im Umgange ist er übrigens wegen seinem rechtschaffenen und edlen Charakter ebenso sehr zu schätzen als wegen seiner Kunst.« Ähnlich wie Boccherini erhielt auch Karl Stamitz seit 1786 (bis zum Tode des Königs) von Friedrich Wilhelm II. von Preußen einen bestimmten Honorarbetrag für jedes für denselben geschriebene und an ihn eingesandte Werk (Gerber a. a. O.), wodurch sich die große Zahl der in der Kgl. Haus-Bibliothek zu Berlin bewahrten Werke von Karl Stamitz erklärt. Seine Kompositionen sind sehr ungleich

---

[1] Jenaischer Wöchentl. Anzeiger Nr. 91. Vgl. den Aufsatz von O. Schmid in den »Blättern für Haus- und Kirchenmusik« 1901 Nr. 10. Die Angabe, daß er »alt 58 Jahre« gestorben, würde auf 1743 als sein Geburtsjahr weisen; doch ist derselben wohl kein besonderes Gewicht beizulegen.

an Wert; die beiden in die Auswahl aufgenommenen Sinfonien sind aber nicht nur frisch und natürlich erfunden, sondern auch sorgfältig gearbeitet.

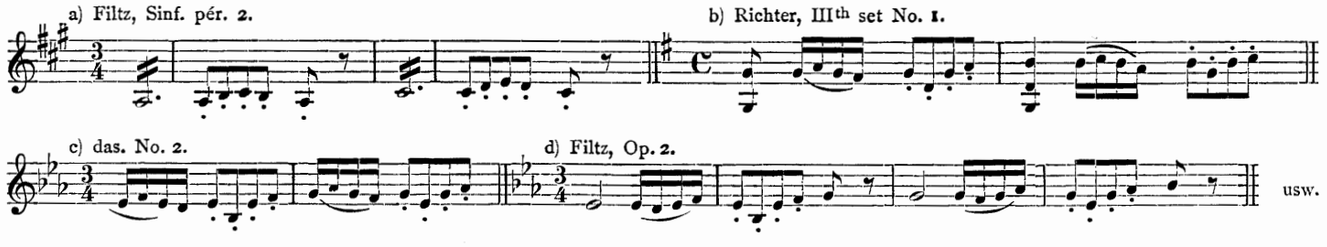
Der jüngere der beiden Söhne Johann Stamitzs **Anton Stamitz** geb. 1753 zu Mannheim, wurde 1764 im Orchester als Violinist angestellt und ging 1770 mit Karl in die Welt; er setzte sich in Paris fest, wo ihn Mozart 1778 traf und wo der berühmte Rudolph Kreutzer sein Schüler wurde. Nach Schillings Univ.-Lex. starb er um 1820. Symphonien schrieb er nur in kleiner Zahl, wohl aber eine Menge Violinduette, Duos für Violine und Cello, Streichtrios, Quartette, auch Violinkonzerte u. a., deren Kunstwert aber nur ein mittelmäßiger ist.

Wilhelm Cramer ist 1745 zu Mannheim geboren als Sohn des seinerzeit als Geiger sehr hochgestellten kurfürstlichen Kammermusikers Jakob Cramer. Er genoß den Unterricht von Joh. Stamitz und wurde schon 1757 im Orchester als Violinist angestellt. 1772 nahm ihn Joh. Chr. Bach, der wohl zur Vorbereitung der Aufführung seines »Temistocle« in Mannheim weilte, mit sich nach London, wo er schnell zu hohem Ansehen gelangte, zuerst als Konzertmeister der Bach-Abel-Konzerte, bald aber auch als Dirigent der Hofkonzerte, Konzertmeister der italienischen Oper, der Concerts of ancient music (1780 bis zu seinem Tode) und nach Bachs Tode (1782) der Professional-Concerts. Er starb am 5. Oktober 1799 zu London (Pohl, Haydn in London S. 331). Sein Sohn, der berühmte Klavierspieler Johann Baptist Cramer, war ein Jahr alt, als der Vater nach London übersiedelte. Wilhelm Cramer wurde in London nicht nur als Virtuose und Dirigent, sondern auch als Komponist gefeiert. Violinkonzerte, Quartette, Trios und Violin-Sonaten und -Soli erschienen in Paris, London und Amsterdam im Druck. Seine Triosonaten Op. I zeigen deutlich die Manier der Mannheimer, sind aber in der Erfindung und Arbeit nicht bedeutend.

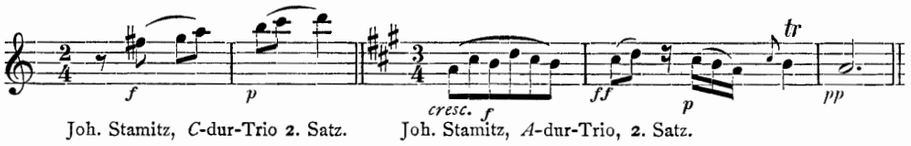
Ignaz Fränzl, geb. 3. Juni 1736 zu Mannheim, wurde 1747 als Violinist angestellt und gehörte zur Hofmusik (seit 1774 als Konzertmeister) bis 1778, wo dieselbe nach München verlegt wurde. Anscheinend verblieb er in Mannheim, wo er 1811 (Walter S. 216) als Musikdirektor des Hoftheaters starb. Er komponierte mehrere Symphonien, 7 Violinkonzerte (Eitner, Quellenlexikon), Violinsonaten u. a.

DER STIL UND DIE MANIEREN DER MANNHEIMER.

Mehrmals ist oben bemerkt worden, daß die Kompositionen der Mannheimer Symphoniker fast durchweg in auffallender Abhängigkeit von den durch Johann Stamitz gegebenen Vorbildern stehen und daß auch, wo eine direkte Entlehnung von Themen nicht vorliegt, doch die ganze Diktion eine spezifisch mannheimische ist, welche die Zugehörigkeit sofort verrät. Es dürfte von allgemeinerem Interesse sein, einmal bestimmt festzulegen, worin denn eigentlich dieser »vermanirierte Mannheimer goût« (um mit Leopold Mozart zu reden; vgl. Brief vom 11. Dez. 1777 an Wolfgang) bestanden hat. Keinesfalls kann damit das schnelle Umschlagen des Ausdrucks in Johann Stamitzs leidenschaftbewegtesten Sätzen gemeint sein, schon darum nicht, weil dasselbe nichts weniger als eine stereotype, nachahmbare Manier ist, vielmehr in jedem Falle zu neuen Kombinationen und neuen Wirkungen führt. Eine Manier ist dagegen z. B. das in einer sehr großen Zahl von Mannheimer Symphonien anzutreffende Anschwellen des Orchesters vom zartesten Piano bis zum stärksten Fortissimo, das gewöhnlich in tiefer Tonlage mit dem Streichorchester allein beginnt und mit der Beischrift cres- il F- Fmo unter allmählichem Hinzutritt der Blasinstrumente zugleich mit fortgesetzten Höhersteigen der Melodie den ganzen Glanz des Orchesterklangs entfaltet (vgl. 1. Auswahl: J. Stamitz Op. V 2, 1. Satz, Andante und Finale, Filtz, Sinf.-période. Nr. 2, 1. Satz; 2. Auswahl: J. Stamitz Op. 5 Nr. 2, 1. Satz und Finale, Melodia germanica Nr. III, 1. Satz und besonders Finale, Op. 4 VI Finale, Filtz Sinf. période. Nr. 10 1. Satz, Beck Op. 4 I, 1. Satz, Eichner Op. 8 IV, 1. Satz und Finale, Toeschi Op. 3 III, Carl Stamitz Op. IX, Nr. 1, 1. Satz, Nr. 3, 1. Satz usw). In gar nicht wenigen Fällen erzielen diese auf Mannheimer Boden gewachsenen Crescendi starke Wirkungen mit einem wahrhaft minimalen Aufwande an Erfindung, insofern während der ganzen Prozedur die Harmonie dieselbe bleibt und eine einfache Figur der Oberstimme, gewöhnlich eine »Walze«, allmählich immer höher rückt:



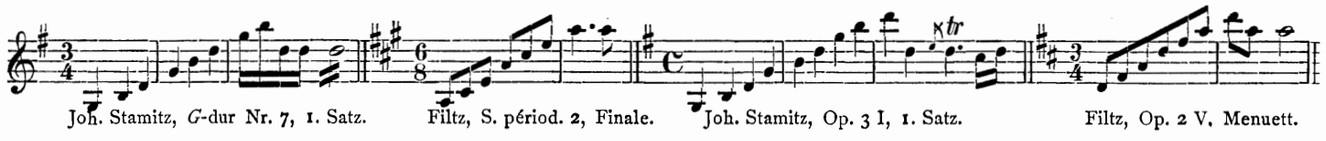
Die Erfindung dieser Art von Crescendi ist nicht der höchste Ruhmestitel der Mannheimer Schule, obgleich die Zeitgenossen davon mehr Wesens gemacht haben als von den rinforzandi von Auftaktnoten mit Umschlagen ins pp (dem heute sogenannten »Beethovenschen piano«) z. B.



Joh. Stamitz, *C*-dur-Trio 2. Satz. Joh. Stamitz, *A*-dur-Trio, 2. Satz.

Wo jene Sammel-Crescendi bei Stamitz selbst auftreten, sind sie entweder nur kurz oder fesseln das Interesse durch die Dissonanzwirkungen der Stimmführung über stationären Baß; wo auch der Baß an der Bewegung teilnimmt, wohl gar in Gegenbewegung, ist natürlich von einer »Manier« überhaupt nicht mehr zu sprechen.

Eine andere auffallende Erscheinung in der Faktur der Mannheimer sind die sehr häufigen thematischen Bildungen mit raketenartigem Aufsteigen der Melodiestimme im Akkord:

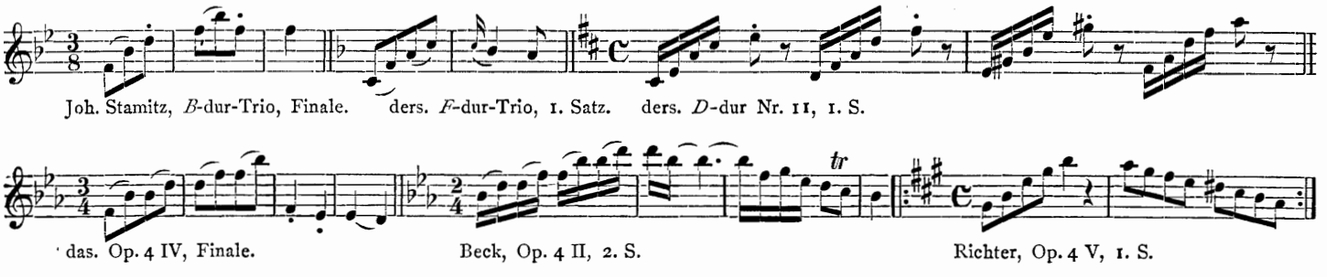


Joh. Stamitz, *G*-dur Nr. 7, 1. Satz. Filtz, S. période. 2, Finale. Joh. Stamitz, Op. 3 I, 1. Satz. Filtz, Op. 2 V, Menuett.

(vgl. Joh. Stamitz Op. 3 I Finale, Op. 3 II Finale, Op. V 2 Finale, Op. 7 II Finale, Filtz B dur Nr. 3 Finale, Op. 2 V, 1. Satz, Op. 2 VI Finale, Richter Op. 7 III, Holzbauer C dur Nr. 1, 1. Satz, Eichner Op. 11 I, 1. Satz usw.). Viele der Sätze, in welchen solche Arpeggien thematisch auftreten und verschoben wiederholt werden, nehmen einen breitspurigen, gespreizten Charakter an, wenigstens bei den Nachahmern, wo die spontane Erzeugung solcher weit ausholenden Ideen fehlt. In bescheidenem Umfange mit sofortigem wieder zurücklenken treten sie nicht selten mit ganz ausgezeichneter Wirkung und starkem Ausdrucke auf (auch in getragenen Sätzen) z. B.

Filtz, S. période. No. 2, 1. Satz. das. 2. Satz. Joh. Stamitz, Op. III 2, 2. Satz. Richter, Op. 4 IV, 2. Sattz.

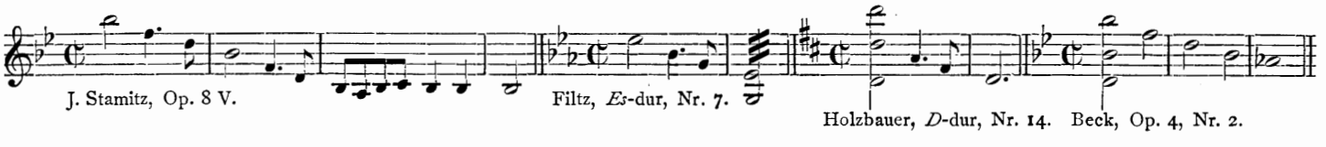
(vgl. auch Filtz S. période. Nr. 10, 2. Satz, Richter Op. 4 V, 1. Satz, Joh. Stamitz Mel. germ. I, 2. Satz, G dur-Trio, 1. Satz usw.) Auch der Verwendung kürzerer aufsteigenden schnellen Arpeggien als Ausdruck freudiger Erregung sei gedacht:



Joh. Stamitz, *B*-dur-Trio, Finale. ders. *F*-dur-Trio, 1. Satz. ders. *D*-dur Nr. 11, 1. S.

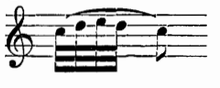
das. Op. 4 IV, Finale. Beck, Op. 4 II, 2. S. Richter, Op. 4 V, 1. S.

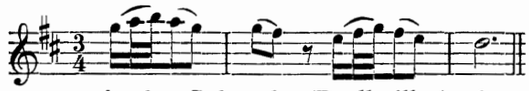
Das abwärts gerichtete Arpeggio spielt in der Thematik der Mannheimer besonders in längeren Werten eine bedeutsame Rolle als feierliches sich herabsenken:

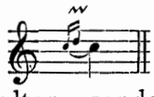


J. Stamitz, Op. 8 V. Filtz, *Es*-dur, Nr. 7. Holzbauer, *D*-dur, Nr. 14. Beck, Op. 4, Nr. 2.

vgl. auch Toeschi Op. 3 I, Op. 12 II, Op. 3 II, Op. 6 I, Es-dur Nr. 9, Cannabich D dur Nr. 19, Op. 6 II, Carl Stamitz Op. 9 V, Sinf. concert. Nr. 14 usw. usw.

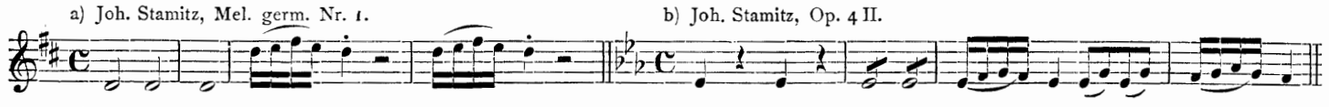
Natürlich kann man aber solche Anwendungen an sich selbstverständlicher und naheliegender musikalischen Bildungen nicht als spezifisch mannheimisch in Anspruch nehmen. Dagegen kommen wir erst dem Kern der Frage näher, wenn wir auf gewisse Idiotismen achten, deren isolierte Herausstellung und gehäufte Wiederkehr nicht als selbstverständlich gelten kann. Zu diesen gehört zunächst die schnelle Verzierung eines Tones durch Bewegung bis zu Terz und wieder zurück: 

Es ist sehr bemerkenswert, welche Rolle diese zierliche Ausschmückungsform bei den Mannheimern spielt und zwar schon bei Johann Stamitz selbst, auf dessen Initiative dieselbe zurückzugehen scheint. Es genügt, ein paar Fälle anzuführen. Zunächst gibt das Andante des A dur-Trio eine Art Erklärung der Verzierung: 

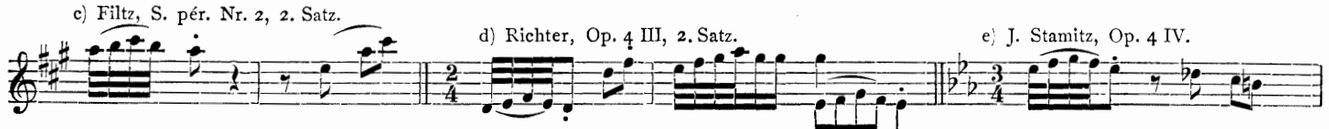
d. h. den Kern bildet die Verzierung mit der Sekunde (Pralltriller) aber die Sekunde selbst ist abermals mit ihrer Sekunde verziert, 

so daß die Terz nicht als Akkordton, sondern als Nebennote zweiter Ordnung zur Geltung kommt und das Ganze nur als eine Art Erbeben des Haupttones wirkt (Mannheimer »Bebung«):

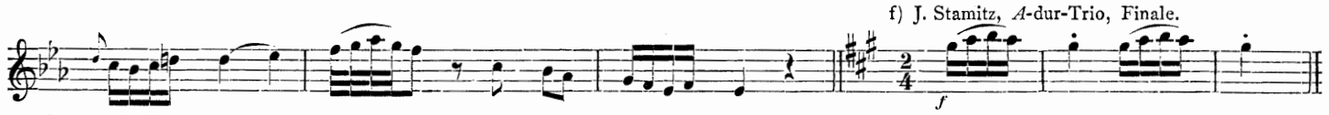
a) Joh. Stamitz, Mel. germ. Nr. 1. b) Joh. Stamitz, Op. 4 II.



c) Filtz, S. pér. Nr. 2, 2. Satz. d) Richter, Op. 4 III, 2. Satz. e) J. Stamitz, Op. 4 IV.

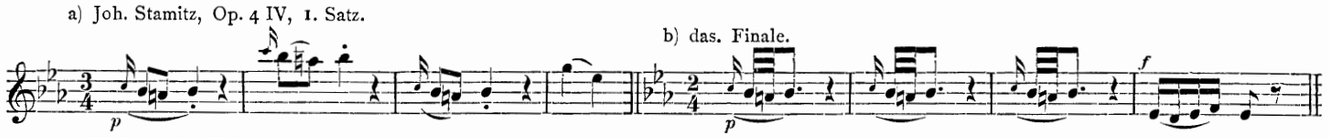


f) J. Stamitz, *A*-dur-Trio, Finale.

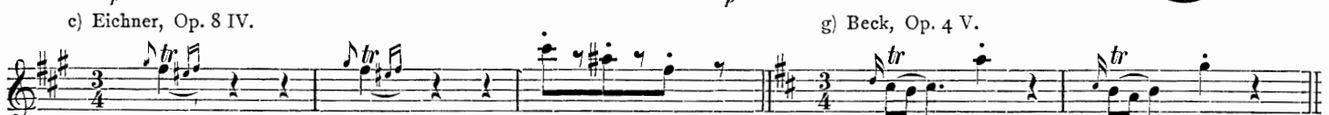


(vgl. auch Richter Op. 7 II, Filtz Op. 2 I, Toeschi Op. 7 VI, A dur Nr. 1, D dur Nr. 10, Cannabich F dur Nr. 11 usw.). Aber auch der kurze Doppelschlag (Mordent) mit vorausgeschickter Obersekunde) über isolierten Noten tritt uns als eine besondere Liebhaberei der Mannheimer entgegen. Folgen mehrere solche Trillerchen nacheinander und wechseln sie dazu noch ihren Ort, so ist die Assoziation fast unabweisbar, in ihnen auf den Zweigen hüpfende »Vögelchen« zu sehen:

a) Joh. Stamitz, Op. 4 IV, 1. Satz. b) das. Finale.



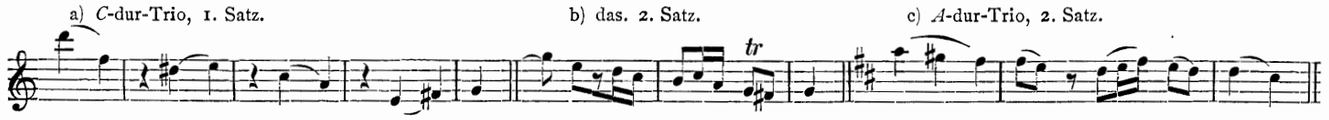
c) Eichner, Op. 8 IV. g) Beck, Op. 4 V.



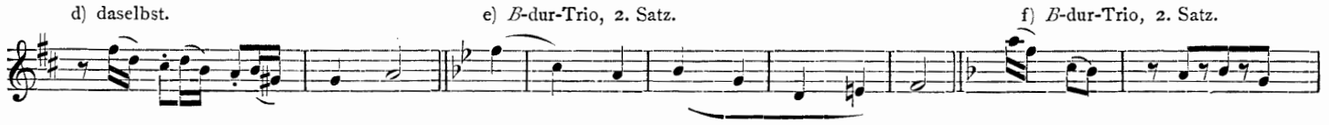
eine Manier, die noch in Beethovens Op. 127 ihre Dienste tut.

Weniger zu den Manieren als zu den immer wieder angestrebten Wirkungen gehören jene seit Stamitz so beliebten durch Abbiegungen nach oben bald in Terzschritten bald in Sekundschritten, bald in gleichen Noten bald in punktierten oder Vorschlagsrhythmen künstlich gehemmten abwärts gewandten Schlußbildungen ausdrucksvoller Themen, deren einfachste Formen Stamitzs Trios aufstellen:

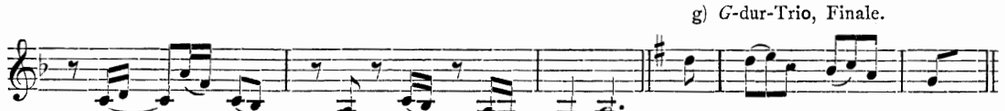
a) *C*-dur-Trio, 1. Satz. b) das. 2. Satz. c) *A*-dur-Trio, 2. Satz.



d) daselbst. e) *B*-dur-Trio, 2. Satz. f) *B*-dur-Trio, 2. Satz.

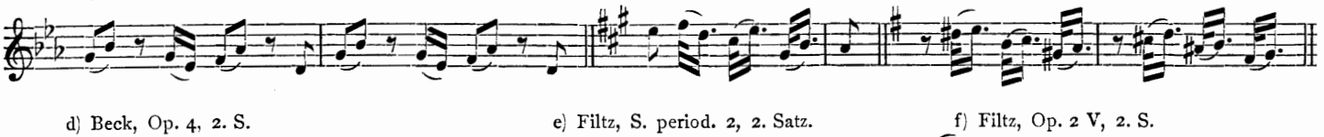


g) *G*-dur-Trio, Finale.

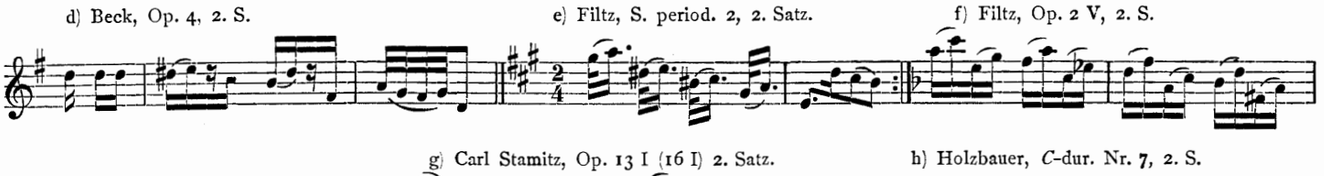


Man wird trotz aller Verschiedenheit im Detail nicht nur in diesen sieben Varianten, sondern auch in den folgenden stärkeren Verkleidungen die enge Verwandtschaft der Wirkung nicht in Abrede stellen:

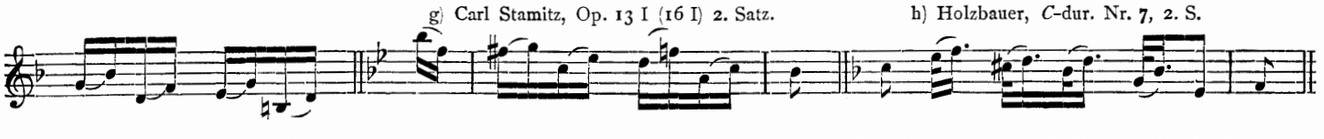
a) Joh Stamitz, Op. 4 IV, 2. Satz. b) J. Stamitz, Op. 7 II, 2. S. c) J. Stamitz, Op. 3 II, 2. S.



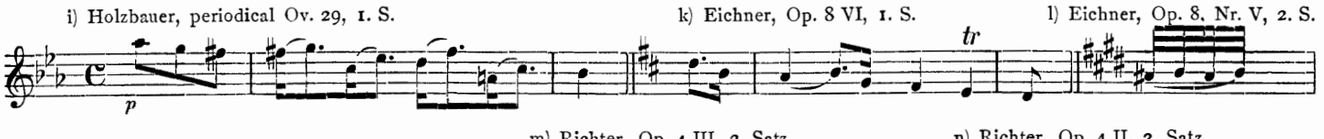
d) Beck, Op. 4, 2. S. e) Filtz, S. period. 2, 2. Satz. f) Filtz, Op. 2 V, 2. S.



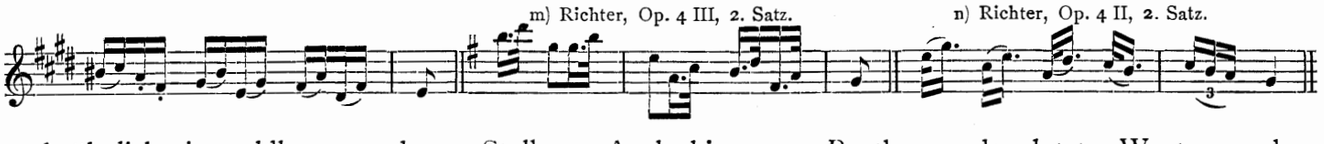
g) Carl Stamitz, Op. 13 I (16 I) 2. Satz. h) Holzbauer, *C*-dur. Nr. 7, 2. S.



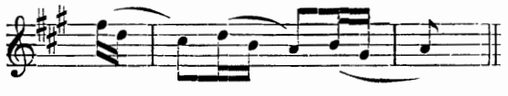
i) Holzbauer, periodical Ov. 29, 1. S. k) Eichner, Op. 8 VI, 1. S. l) Eichner, Op. 8, Nr. V, 2. S.



m) Richter, Op. 4 III, 2. Satz. n) Richter, Op. 4 II, 2. Satz.

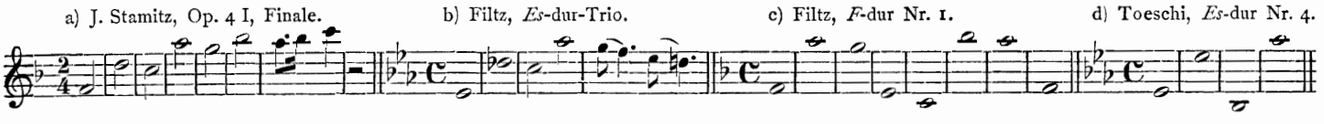


und ähnlich in zahllosen anderen Stellen. Auch hier mag Beethoven das letzte Wort sprechen (Cis moll-Quartett Op. 131):

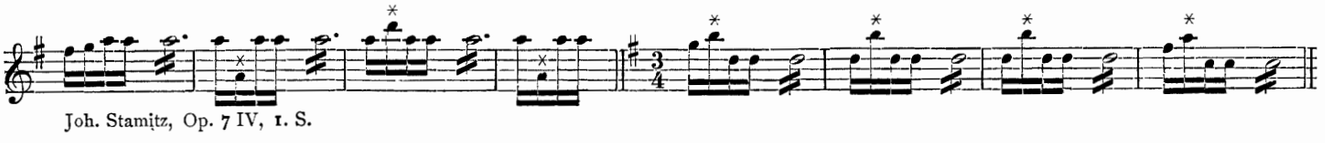


Damit haben wir zwar bereits ein gar nicht unbeträchtliches Material zur Kenntlichmachung der Familienähnlichkeit der Mannheimer Kompositionen beisammen; dasselbe ist aber durchaus noch nicht vollständig. Manches einzelne wäre noch zu nennen, so z. B. die Thema-Köpfe mit auffallend weit ausgreifenden langen Noten:

a) J. Stamitz, Op. 4 I, Finale. b) Filtz, *Es*-dur-Trio. c) Filtz, *F*-dur Nr. 1. d) Toeschi, *Es*-dur Nr. 4.

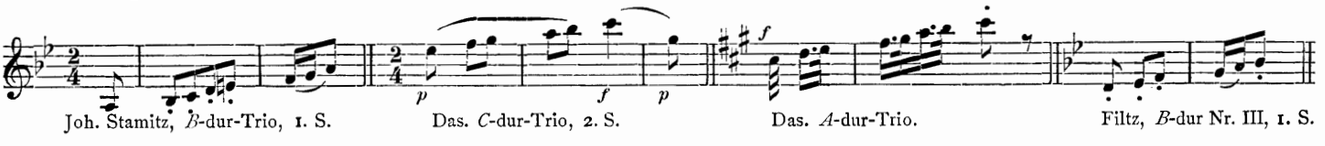


ferner die aus einem Tremolo der Violinen wie »Funken« herausspringenden kurzen Markierungen von Melodietönen:

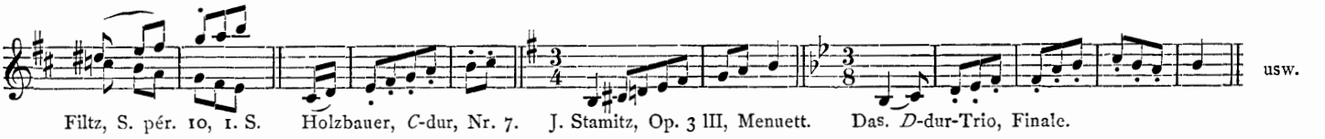


Joh. Stamitz, Op. 7 IV, 1. S.

auch die geschickte nachdrückliche Einführung von Skalenmotiven wie

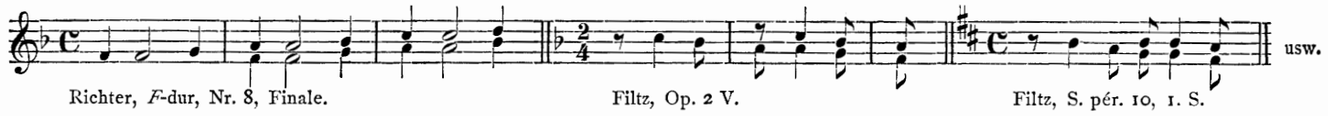


Joh. Stamitz, *B*-dur-Trio, 1. S. Das. *C*-dur-Trio, 2. S. Das. *A*-dur-Trio. Filtz, *B*-dur Nr. III, 1. S.

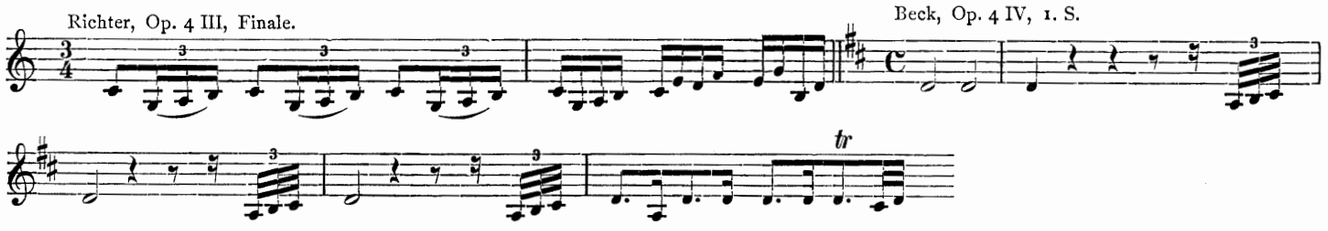


Filtz, S. pér. 10, 1. S. Holzbauer, *C*-dur, Nr. 7. J. Stamitz, Op. 3 III, Menuett. Das. *D*-dur-Trio, Finale. usw.

Auch die ruckweise »alla zoppa« an- oder absteigenden Skalen mit Hinzutreten weiterer Stimmen finden sich sehr häufig:

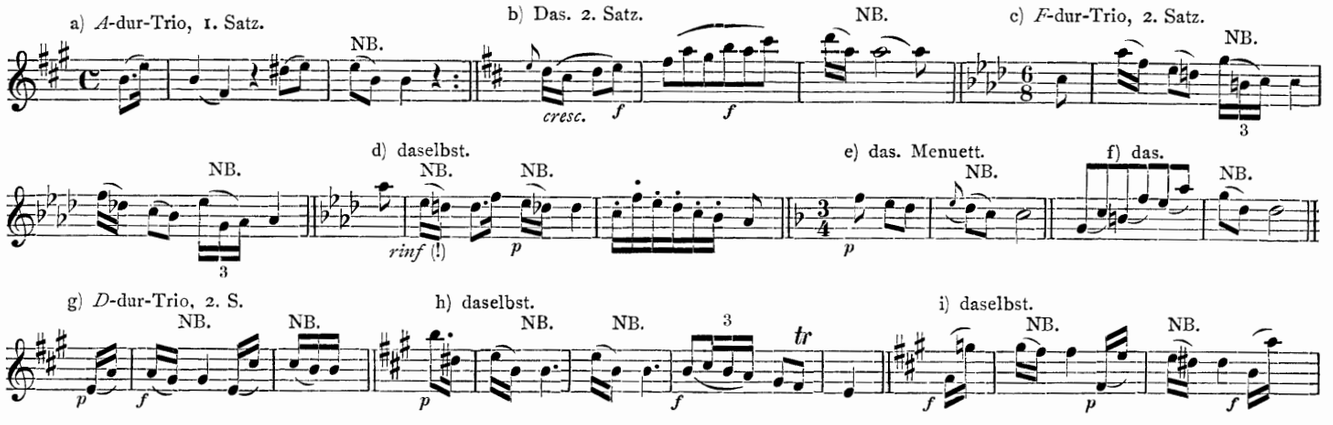


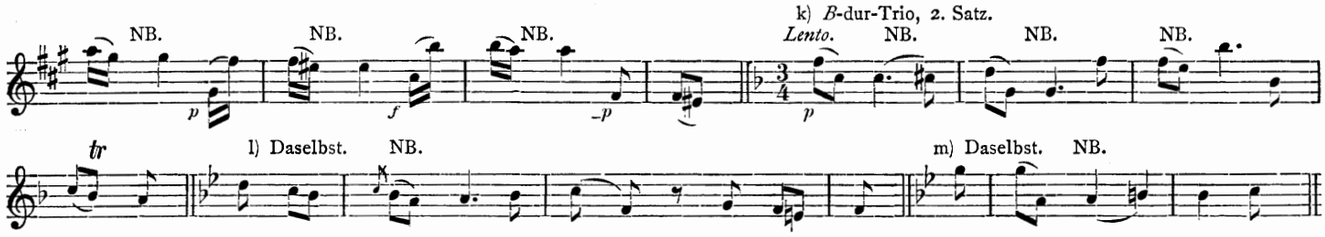
desgleichen machen sich gehäufte Schleifer als energische Anfänge sehr bemerkbar, wie wir sie bei Mozart und Beethoven kennen:



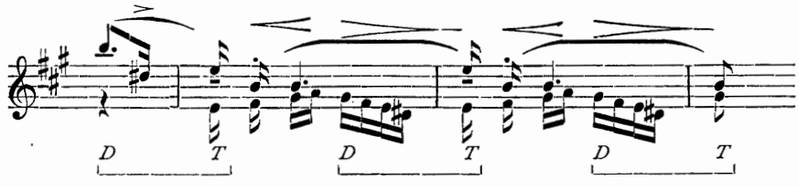
(vgl. Joh. Stamitz D dur Nr. 11, 16 und 18, Richter G moll Nr. 2, F dur Nr. 6, Holzbauer G dur Nr. 1, D dur Nr. 4, 11, 12, Es-dur Nr. 8 [Günther von Schwarzburg], Toeschi D dur Nr. 2, 5, 11, Cannabich C dur Nr. 2, 4, 6, 7, 11, G dur Nr. 10, D dur Nr. 6, 15, 16, 20, Es dur Nr. 8, 12, Carl Stamitz C dur Nr. 8, F dur Nr. 3, 4, D dur Nr. 4, Es dur Nr. 4, Kelly B dur, Eichner Op. 11, Nr. 3 usw. usw.). Das alles bedeutet aber noch nicht den Kern des »vermanierierten Mannheimer goût«, da es Bildungen betrifft, welche zu allen Zeiten sich ohne besondere Absicht gelegentlich einstellen werden und denen aus dem Wege zu gehen kein Grund ersichtlich ist.

Die so recht eigentlich charakteristische Manier der Mannheimer ist vielmehr eine gewisse gefühlsschwelgerische Vorliebe für Vorhaltsbildungen und ihnen nachgebildete weibliche Endungen im Akkord, wie sie mutatis mutandis das geschmacksgefährliche Element der Faktur Mendelssohns und — Wagners bilden. Die Mannheimer »Seufzer« haben aber das Eigentümliche, daß die Vorhaltsnote kürzer ist als die Auflösungsnote und daß letztere portamentartig vorgeschlagen wird. Forschen wir nach dem Ursprunge der Manier, so fällt unser Blick wieder zuerst auf die sechs Orchestertrios Op. 1 von Johann Stamitz, deren Einfluß ja ohne allen Zweifel ein ganz außerordentlicher gewesen ist. Da ist dann zu konstatieren, daß dieses Werk, das in nuce den ganzen Stamitz enthält und wie kein zweites eine Überfülle neuer Ideen bringt und wie schon bemerkt am auffallendsten das heftige Fluktuieren des Ausdrucks, die schnellen Kontraste, das plötzliche Umschlagen der Stimmung belegt, irgendwelche aufdringliche Manieren überhaupt nicht aufweist. Trotzdem finden sich in demselben aber auch bereits Beispiele der Mannheimer »Seufzer«, aber ganz vereinzelt, nur im Andante des D dur-Trio und im Lento des B dur-Trio in größerer Zahl, aber in einer Form, welche die Erklärung der Manier gibt. Ich stelle zunächst nur wenige Fälle zusammen:

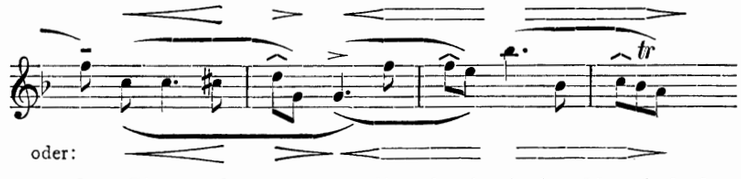




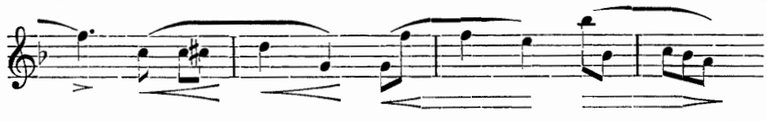
Hier haben wir bei d), e), g), i) und l) die einfachsten Formen, nämlich wirkliche Sekund-Vorhalte von oben, bei c) und m) Lösungen in die Unterseptime statt Obersekunde (oder auch statt in die Untersekunde, jedenfalls vikariierende Fortschreitungen) und bei a), b), f), h) und k) analoge rhythmische Bildungen ohne Dissonanz. Letztere geben den Schlüssel für die richtige Auffassung auch der anderen. Am offensten liegen die Verhältnisse bei h) zutage, wo weibliche Endungen überhaupt nicht angenommen werden können, ohne den Ausdruck zu fälschen; die zweite Violine interpretiert deutlich genug:



Bei k) ist wohl im ersten Takte ebenfalls keine weibliche Endung, keinesfalls eine bis zu dem langen c reichende, im zweiten Takte aber analog der Endbildung im vierten Takte wirklich das Herunterschleifen nach g intendiert, aber entweder nur bis zum ersten g oder aber mit Doppelbeziehung des langen g als End- und Anfangsnote:



Zur Verdeutlichung des Sinnes kann etwa die rhythmische Vereinfachung dienen:



Dieselbe bringt zum Bewußtsein. worin die Verstärkung des Ausdrucks im Original besteht.

Es ist nur der bekannte primitive Auffassungsfehler, daß man lange Noten als Stillstände, d. h. als Endnoten zu nehmen geneigt ist, wenn man in diesem wunderschönen Gesange fortgesetzt gleiche Endungen, nämlich ♫ ♩. hört. Im dritten Takte ist ja das Hinaufgehen von e) nach b) deutlich genug, diese banale Leseweise zu verhüten.

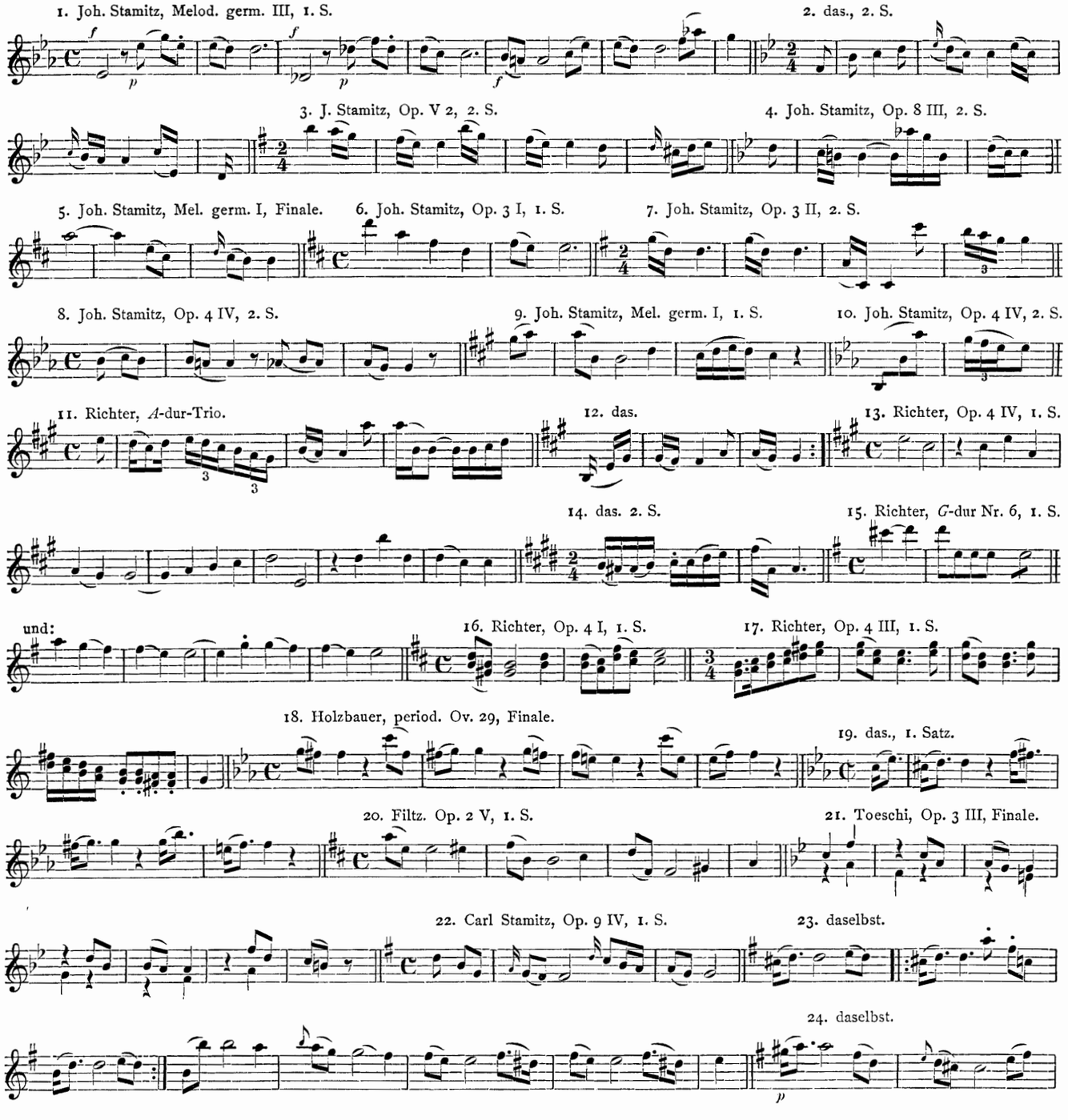
Auch bei b) und f) ist es direkt falsch, überhaupt eine weibliche Endung zu hören, welche den kräftigen Aufstieg ohne Not um seine Wirkung bringt. Nur bei a) reicht wirklich die Endung bis zu dem Viertel h (einschließlich), wie auch das erste Taktmotiv eine gleichlange Endung, nur ohne das Portament hat. Wir haben also vier in ihrem Ausdruckswerte sehr scharf unterschiedene Fälle zu konstatieren

1. mit männlicher Endung (natürlich nur, wo keine Dissonanz vorliegt),
2. mit weiblicher Endung bis zur zweiten Note,
3. mit weiblicher Endung bis zur dritten Note, die aber doppelt bezogen ist und daher Akzent beansprucht,
4. mit weiblicher Endung bis zur dritten Note (ohne Akzent).

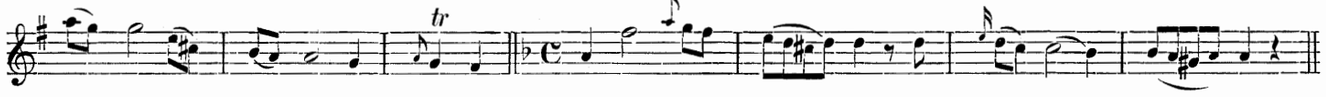
Von diesen vier Fällen ergeben 1—3 eine starke Emphase, da sie die lange Note in den Auftakt rücken.

Es steht außer Zweifel, daß alle diese Formen bei dem übermäßigen Gebrauche, den die Mannheimer von der ganzen Manier gemacht haben, in Betracht kommen; doch sollte man auch sogar den Epigonen eine häufigere Anwendung der vierten nicht zutrauen. Fast immer sind für die langen Endnoten Sekundanschlüsse erweislich, entweder direkte (zur Anfangsnote des folgenden Motivs), oder indirekte (zu der korrespondierenden Endnote des nächsten Motivs); durch dieselben verlieren aber wenigstens die langen Endnoten des Aufstellungsmotivs die Bedeutung, nur Ende zu sein.

Trotz dieser Apologie soll aber nicht in Abrede gestellt werden, daß der übermäßige Gebrauch dieser Seufzer-Manieren entschieden geschmacksgefährlich werden mußte und zwar aus dem einfachen Grunde, weil auch im 18. Jahrhundert nicht zu verhüten war, daß das Gros der Hörer wirklich überall die langen Noten als Endnoten hörte. Eine kleine Blumenlese mag einen ungefähren Begriff geben, welche Rolle die Manier in der Mannheimer Literatur spielt:



25. Carl Stamitz, Op. 9 IV, 1. S.



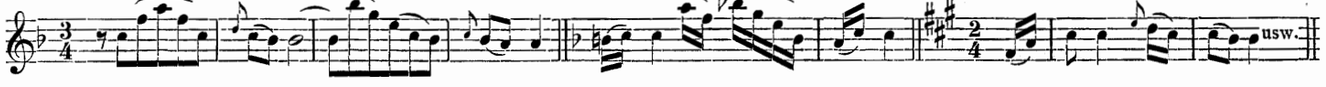
26. Carl Stamitz, Op. 9 VI, 2. S.

27. Carl Stamitz, Op. 16 V, 1. S.

28. das. 2. S.

29. Carl Stamitz, Op. 16 VI, 1. Satz.

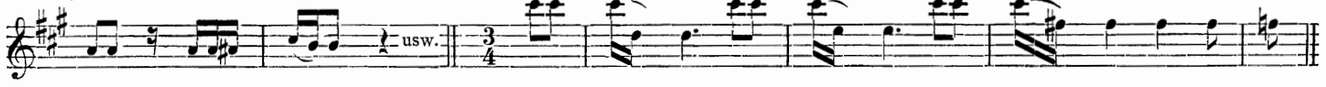
30. das. 2. S.



31. daselbst.

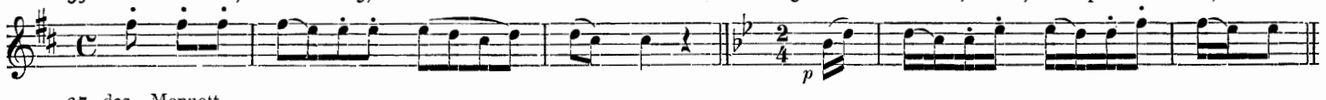
32. Anton Stamitz, Op. 3 I, 2. Satz.

33. das.



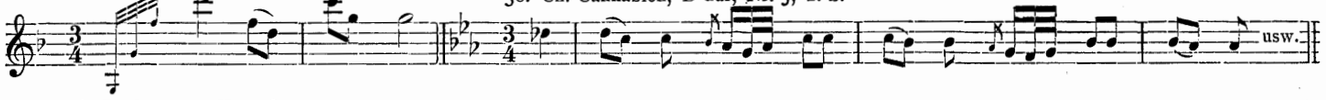
34. Christ. Cannabich, Quintett *F*-dur, 2. S.

35. Chr. Cannabich, *D*-dur Nr. 15, 1. S.



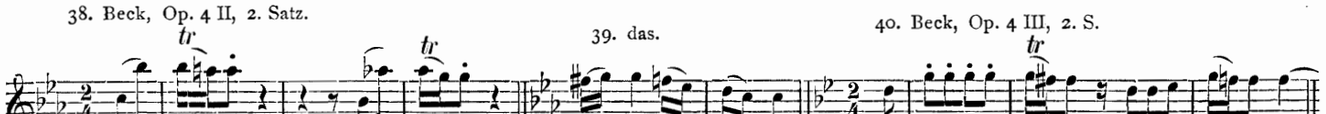
36. Chr. Cannabich, *F*-dur, Sinf. period. Nr. 28, 2. S.

37. das., Menuett.



38. Ch. Cannabich, *B*-dur, Nr. 5, 2. S.

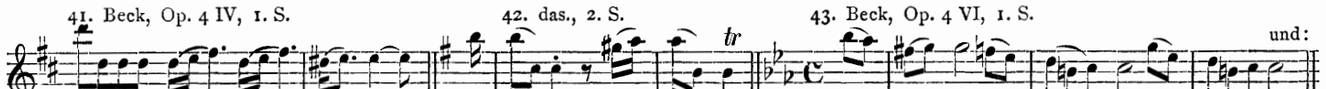
38. Beck, Op. 4 II, 2. Satz.



39. das.

40. Beck, Op. 4 III, 2. S.

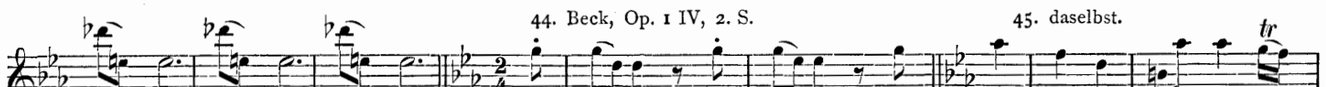
41. Beck, Op. 4 IV, 1. S.



42. das., 2. S.

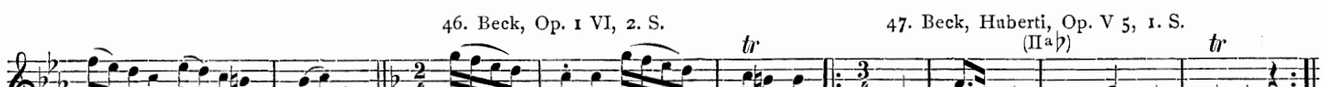
43. Beck, Op. 4 VI, 1. S.

44. Beck, Op. 1 IV, 2. S.



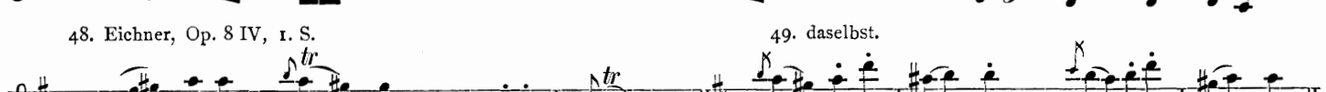
45. daselbst.

46. Beck, Op. 1 VI, 2. S.



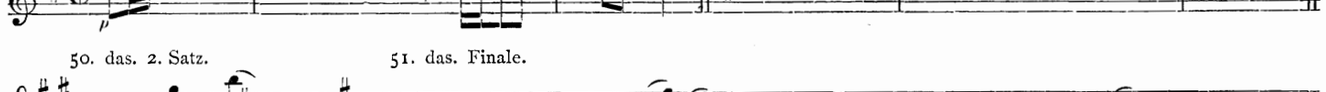
47. Beck, Huberti, Op. V 5, 1. S.

48. Eichner, Op. 8 IV, 1. S.



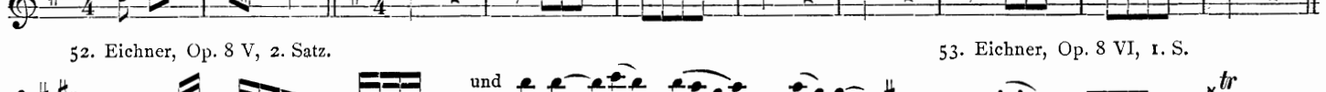
49. daselbst.

50. das. 2. Satz.



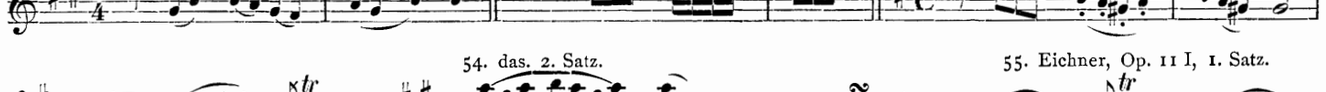
51. das. Finale.

52. Eichner, Op. 8 V, 2. Satz.

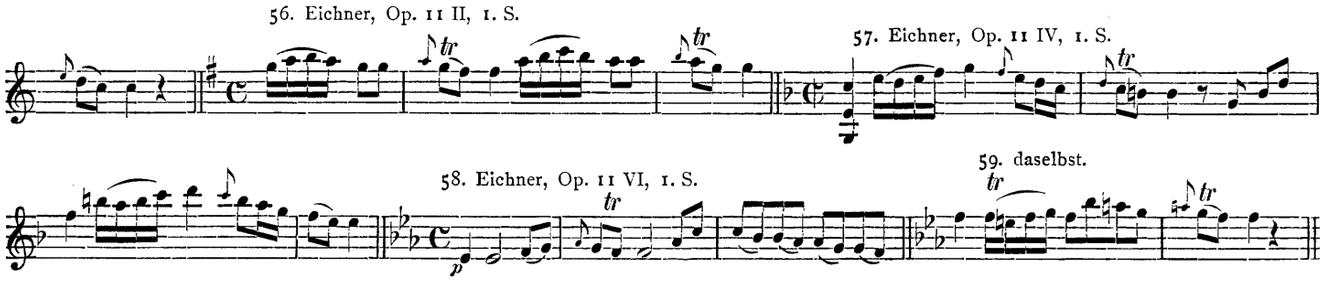


53. Eichner, Op. 8 VI, 1. S.

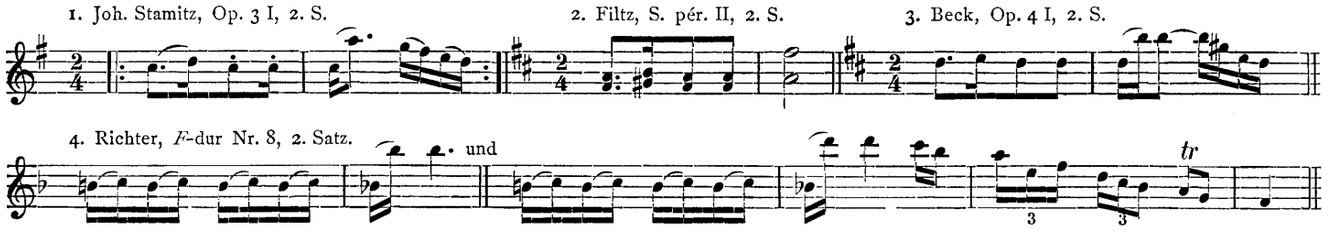
54. das. 2. Satz.



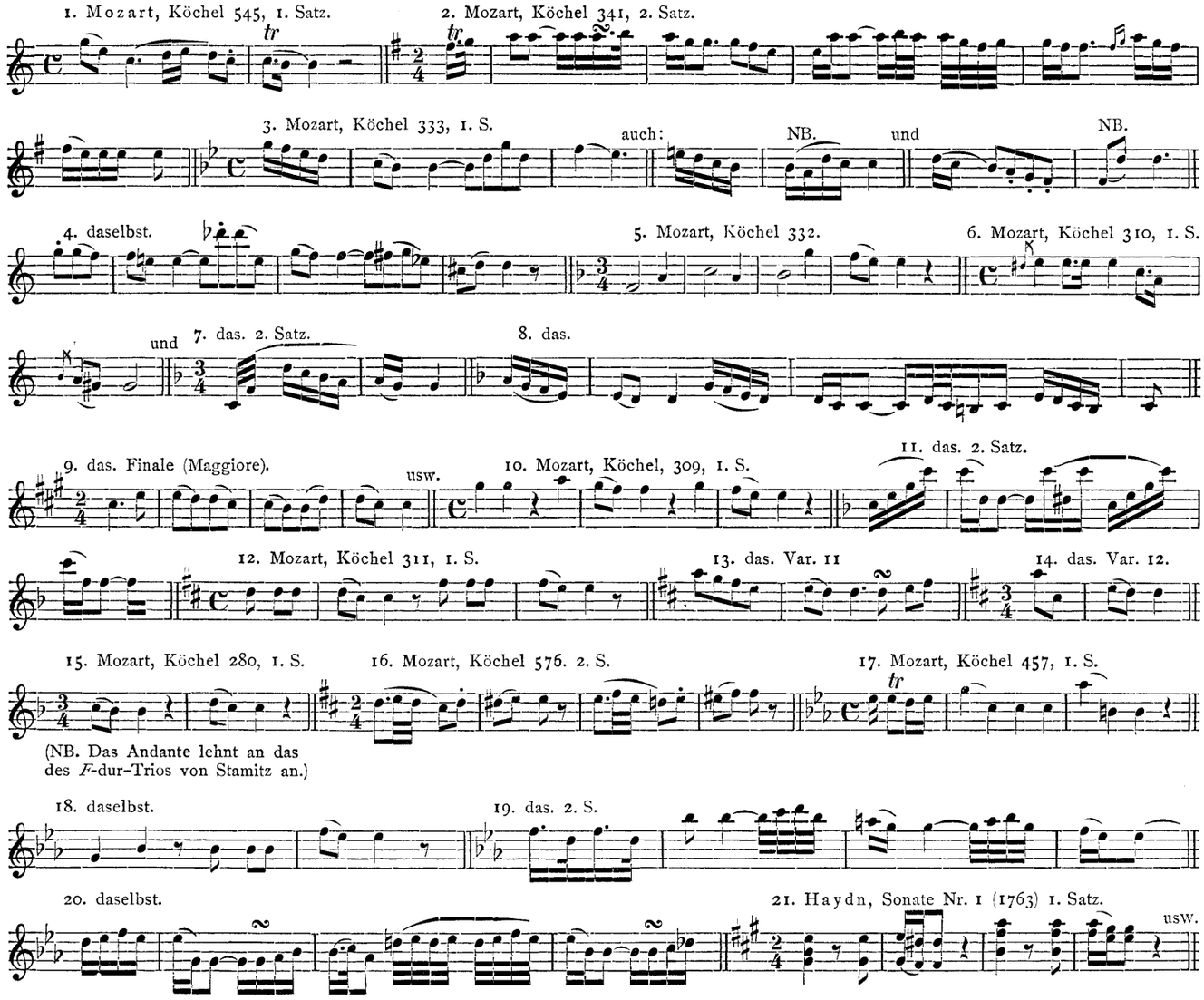
55. Eichner, Op. 11 I, 1. Satz.

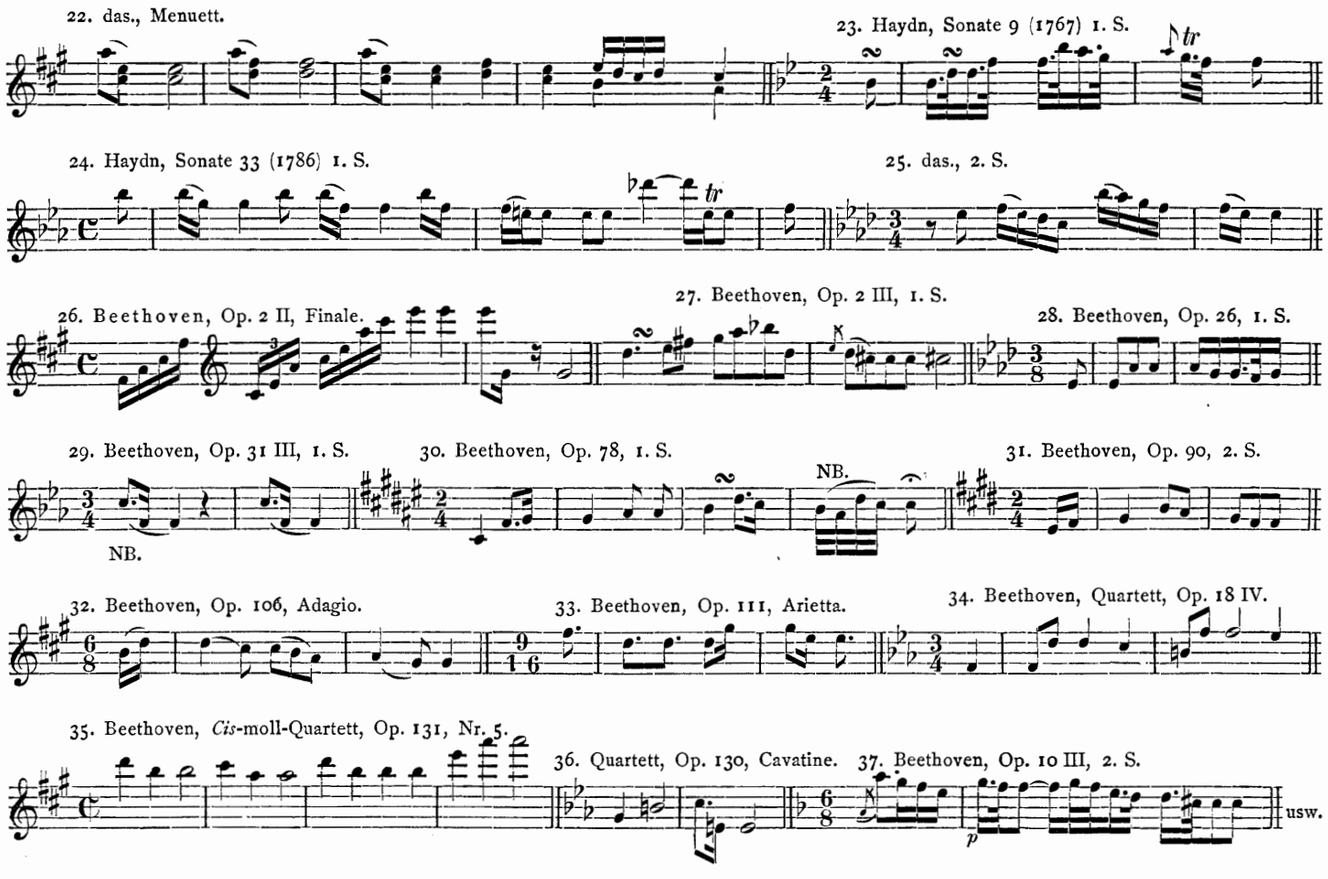


In enge Beziehung zu diesen abwärts gerichteten Seufzern gehören natürlich die noch viel auffallenderen und ausdrucksvolleren aber auch selteneren aufwärts gerichteten:

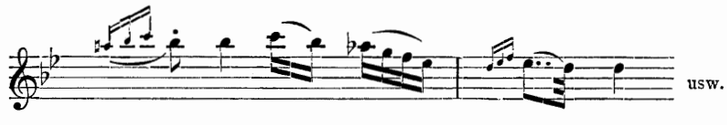


Mozart steckt in Werken aller Art voller Mannheimer Reminiszenzen und zwar nicht nur in seinen Jugendjahren, sondern auch noch in seiner reifsten Zeit. Es genüge, das wenigstens mit dem Nachweise der Seufzer-Manier in seinen Klaviersonaten zu belegen:

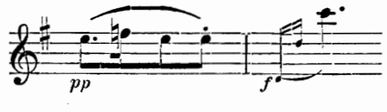




Ganz anders sieht es in Haydns Klaviersonaten aus. Mit Ausnahme der ganz frühen kleinen A dur-Sonate vom Jahre 1763 (erstmalig gedruckt in der Augenerschen Ausgabe als Nr. 1), zeigen alle andern eine offenbar absichtlich die Mannheimer Manier meidende Faktur. Nur ganz wie zufällig kommt einmal in Nr. 9 (1767) ein Mannheimer Seufzerchen auf und nur die späte 33. Sonate (1786) zeugt davon, daß Haydn nun nicht mehr nötig hat, prinzipiell dergleichen zu meiden. Es wäre wohl Stoff für eine lohnende Spezialstudie, festzustellen, in welchem Umfange es Haydn durchgesetzt hat, sich der Mannheimer Manieren zu erwehren, vor allem auch zeitlich festzulegen, wann seine bewußte Vermeidung derselben begonnen hat. Fälle wie das Adagio des G-moll-Trio Nr. 17 (Ed. Peters)



oder der echt Stamitzsche Seufzer im Andante der D dur-Symphonie Nr. 2:



garantieren von vornherein ein nicht nur negatives Resultat der Untersuchung. Es würde aber Haydns Künstlerschaft in eine ganz neue Beleuchtung rücken, wenn sich bestimmt erweisen ließe, daß er nicht so kritiklos sich seinen Momenteingebungen überlassen hat, wie man bis jetzt annimmt, sondern verhältnismäßig früh bewußt bestimmte Wege eingeschlagen und andere gemieden.

Bei Beethoven steht wohl das bewußte Vermeiden der Mannheimer Seufzermanier außer Frage; daß sie ihm trotzdem ein paar Mal in die Feder gelaufen, ist gewiß nicht verwunderlich, wenn man be-

denkt, in welchem Maße die Mannheimer Sinfonien auch in Bonn das Repertoire beherrschten, selbst noch, als Beethoven bereits in Wien war. Daß besonders die Werke Johann Stamitzs auf sein jugendliches Gemüt stark gewirkt haben, ist ja zweifellos und mancher leichte Anklang, manche geistvolle Umbildung von beliebten Mannheimer Wendungen mag in Jugenderinnerungen wurzeln. Der erste Satz von Op. 31 III ist eine Apotheose des Mannheimer Seufzers.

Die Breite, mit welcher hier auf die Mannheimer »Manieren« eingegangen ist, möge aber nur ja nicht dazu verleiten, in ihnen das Gemeinsame des Stils der Wiener Klassiker und desjenigen der Mannheimer zu sehen; im Gegenteil: in der Überwindung und Abstreifung dieser Manieren beruht gerade das Wesen des Stils der Klassiker. Was die Wiener von den Mannheimern übernehmen, sind viel höher stehende positive Eigenschaften, nämlich einerseits die Befreiung des Ausdrucks von dogmatischen Einschränkungen aller Art, andererseits aber ganz neue durch ihre logische Begründung zwingende Gesetze für die formale Gestaltung im Großen. Diese des weiteren hier darzulegen, würde die Grenzen überschreiten, welche sich Verfasser gesetzt hat.

Aus dem soeben erscheinenden von Michel Brenet verfaßten Auszuge aus den Pariser Privilegien-Registern 1653—1790 (Sammelb. VIII, 3 der Intern. MG. April-Juni 1907) ergeben sich bestimmte Daten für eine Reihe von Werken der Mannheimer Komponisten. Besonders wichtig ist das Privileg für den Sr Dutés (Duter) zur Herausgabe von »12 symphonies en deux oeuvres du seigneur Richter« vom 31. März 1744 (!). Von diesen 12 Symphonien sind bis jetzt nur 6 als von Duter herausgegeben nachweisbar (s. d. themat. Katalog). Wahrscheinlich ist aber der Verlag von Duter in demjenigen von Leclerc aufgegangen. Leclerc erhält bereits 1736 und wieder 1751 ein Privileg zur Herausgabe von Instrumentalwerken einer großen Zahl von Komponisten, unter denen (1751) die Namen Canabi und Schmitz vorkommen, die wohl jedenfalls Cannabich und Stamitz bedeuten (für Canabi nimmt das auch M. Brenet an; der deutsche Flötist Schmitz, welcher 1753 ein eigenes Konzert im Concert spirituel spielte, ist aber in Leclercs bzw. seines Nachfolgers La Chevardière Katalog nicht zu finden, während Joh. Stamitz reich vertreten ist). Das gänzliche Fehlen von Privilegien für Mr Huberty, einen der ersten und wichtigsten Verleger der Mannheimer (vgl. den thematischen Katalog) ist wohl dahin zu deuten, daß Huberty für die den Komponisten selbst verliehenen Privilegien (ebenso wie z. B. Mme Bérault für Eichner) der Pariser Vertreter war; 1761 wurde La Chevardière darin auch sein Rechtsnachfolger (vgl. Filtz, Op. 1, 2 und 5, »mises à jour par Mr. Huberty, Paris La Chevardière«). Das Bureau d'abonnement musical wurde erst im Juni 1765 von einem Sr Peters mit Pierre Miroglio als Associé begründet, gehört also nicht zu den ersten Verlegern der Mannheimer. Persönliche Privilegien werden verliehen: [1738 Telemann,] 1755 Johann Stamitz, [1757 Wagenseil, 1763 Joh. Christian Bach, 1764 K. Fr. Abel, 1765 von Maldere,] 1766 Cannabich, [1767 Schobert,] 1770 Ernst Eichner.

Die Sinfonie di vari autori zuerst bei Boyer, dann bei Bayard, gingen bereits 1755 laut Privileg in Besitz von Venier über. Da von den 14 Werken a 6 Symphonien dieser großen Sammlung 11 noch Bayards Namen tragen, so sind jedenfalls diese vor 1755 ausgegeben (enthalten aber auch schon Toeschi, Holzbauer, Beck, Cannabich, Fränzl; Op. XI: La Melodia germanica!). Weitere interessante Daten sind noch das erstmalige Auftreten der Namen: [Michel] Corrette bereits 1727, Quantz 1729 [italienische Sonaten bei Francois Boivin), 1736 Händel [livre 1—2 der Pièces de clavecin] und Telemann [5 Werke] in Ch. N. Le Clercs erstem Privileg, 1744 ([zugleich mit Fr. X. Richter] 12 Flötenkonzerte von Hasse bei Duter), 1751 [bei Leclerc] Abaco père et fils, Camerloher, [Christian] Förster, [Gaspar] Fritz, Guillemain, Sammartini, 1762 J. Christian Bach bei Venier, 1765 bei Leclerc Op. 1 und 2 von Gossec, 1764 Haydn, 1765 Schwindl und Wendling bei Lelerc, 1767 [Leopold] Hoffmann und Ditters (Dittersdorf), 1768 Boccherini (bei Venier), 1771 Vanhal (bei Sieber) usw. Das Ergebnis ändert an den Aufstellungen im Text nichts, da es durchaus im unklaren läßt, wann Stamitzs erste Werke im Druck erschienen. Merkwürdig gering sind auch die Aufschlüsse über die Erscheinungszeit der Werke von Karl Stamitz (1773 bei Heyna, von Brenet für ein Werk Johann Stamitzs angesehen). Das Hauptergebnis ist, daß Richters Sinfonien bereits seit 1744 in Paris zu erscheinen beginnen, ferner, daß die aus dem Verlage von Boyer bezw. Bayard in den von Venier übergehenden Werke jedenfalls vor 1755 verlegt sind und daß 1760 La Chevardière den Leclercschen Verlag übernimmt, also die vorher mit Leclerc, Huberty bzw. L'auteur gezeichneten Werke vor 1760 erschienen sind. Gegen die Jahrg. III, 1 gegebenen Anhaltspunkte der Breitkopfschen Kataloge rücken dadurch eine ganze Reihe Publikationen erheblich zurück und man kann deshalb jetzt mit Bestimmtheit sagen, daß mindestens seit Anfang der fünfziger Jahre die Mannheimer Komponisten eine erste Rolle im Pariser Verlage spielen.

* * *

Die Zahl der nachträglich bekannt gewordenen Druck- und MS.-Exemplare von Mannheimer Sinfonien ist nicht so groß, wie wohl zu erwarten stand. Den stärksten Zuwachs brachte Dr. Georg Walters »Verzeichnis von Werken der Mannheimer Symphoniker im Besitze der Universitätsbibliothek in Basel und der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich« (1907 i. d. Festschrift zum 2. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft in Basel.) Zur Beschaffung des Materials über die neu hinzugekommenen Komponisten bedurfte es des Entgegenkommens einer Reihe von Bibliothekvorständen und der Mithilfe opferwilliger Kunstgenossen, denen ich hiermit meinen verbindlichsten Dank abstatte, ganz besonders den Herren Barclay Squire in London, Alfred Wotquenne in Brüssel, Monsignore H. Bäuerle in Regensburg, Dr. Voltz in Darmstadt, Dr. Eus. Mandyczewski in Wien, Arno Reichert in Dresden, J. Ecorcheville in Paris, Dr. R. Kauer und Otto Kinkeldey in Berlin, Dr. Gropp in Maihingen. Auch der Leiter der Publikationen Prof. Dr. Ad. Sandberger steuerte Wertvolles bei.

Weiter ergänzende Mitteilungen sind für den vorbereiteten 2. Band dieser zweiten Auswahl (Sinfonien von Chr. Cannabich, Carl Stamitz, Franz Beck und Ernst Eichner) willkommen.

Leipzig, im Frühjahr 1907.

Hugo Riemann.

NACHTRÄGE

ZUM

VERZEICHNIS DER DRUCKAUSGABEN

UND DEM

THEMATISCHEN KATALOGE

DER

MANNHEIMER SINFONIEN

VERZEICHNIS DER DRUCKAUSGABEN.

A. Sammlungen von Werken verschiedener Komponisten.

3. (Sinfonie périodique): Franz Beck (Nr. 17).

4. (The periodical overture): Th. Alex. Erskine, Earl of Kelly (Nr. 13, 17, 25, 28); Ignaz Fränzl: Nr. 37.

5. (Huberty, Op. V) auch in Brüssel, Cons.

5a. **Six Simphonies à quatre parties** obligées avec hautbois ou flutes et cors de chasses composées de différents auteurs. Paris, Huberti, Oeuvre I[e] (identisch mit Huberty Op. V, aber mit einer Sinfonie von Le Roy statt des Edur-Trio von Stamitz). Paris, Bibl. Nat.

6. (Da alcuni famosi maestri) auch in Brüssel, Cons.

7a. **Six Symphonies de diverses auteurs Oeuvre V** . . . Amsterdam, J. J. **Hummel** (Nr. I—VI, von Klöffler, Haydn, Vanhall [2], Konrad Back, Toeschi). Berlin, KHB. Upsala, Un.-B.

12a. **Sei Sinfonie a più stromenti** composte da **vari autori. Opera V.** Paris, La Chevardière (Gossec [1], Toeschi [2], Fils [4]). Brüssel, Conservatorium.

17. (III Simphonies) auch in Brüssel, Cons.

18. Six Simphonies in four parts. Proper for small and great concerts. Composed by J. Stamitz, his pupil the Earl of Kelly and others. London, R. Bremner (Nr. VI von J. Stamitz [Op. 7 V 3], Nr. IV von Filtz [Op. 1 IV],die andern wohl von Lord Kelly). London, Royal College of Music.

B. Werke einzelner Komponisten in Partien *(Oeuvres)*.

6. Christian Cannabich.

4. (6 Symphonies Oeuvre 4[e]) auch in Brüssel, Cons. (ohne Opus-Nummer, Paris »chez l'auteur«).

11. Six Symphonies a grande orquestre pour 2 Violons, Altoviola, Basso, Fluttes, Haubois ou Clarinettes avec Cors de chasses ad libitum. Ces simphonies sont les meilleures et les plus nouvelles que ce fameux auteur ait fait. Paris, La Chevardière. (Esdur Nr. 6, Gdur Nr. 7, Ddur Nr. 9, Adur Nr. 5, Gdur Nr. 12, Adur Nr. 4.) Brüssel, Conservatorium.

7. Carl Stamitz.

8. (Six Quatuors) auch Basel UB.

9. Franz Beck.

1. Sei Overture a più stromenti composte da Francesco Beck, Virtuoso di Camera di Sua A. S. L'Elector Palatino e disepolo (sic!) di Gioan Stamitz. **Opera prima.** Fait graver par **Venier** . . . A Paris. (Breitkopf, Suppl. 1766.) Brüssel, Conservatorium.

2. Six Symphonies a quatre parties et cors de chasses ad libitum **Oeuvre IIe.** Paris La Chevardière. (angezeigt in Breitkopfs Suppl. 1775.) Paris, Bibl. Nat.

3. Six Sinfonies a plusieurs instruments composées et dediées a Monseigneur le maréchal Duc de Richelieu par Francesco Beck, Virtuoso di Camera di Sua A. S. L'Elector Palatino E Dissepolo (sic!) d'Stamitz. Paris, La Chevardière . . . Oeuvre IVe APDR. Schwerin, Regierungs-Bibliothek.

Vgl. A. 3 (Simphonie périodique No. 17), A. 5 (Huberty, op. V, No. 4) A 5[a] (Huberti, Op. I, Nr. 2) und A. 14 (Bayard, Op. IX, No. 1).

10. Ernst Eichner.

1. Six Simphonies Oeuvre 1[r]. Paris, Mme Bérault. (angezeigt in Breitkopfs Suppl. 1773.)

Die autographe Partitur in Berlin KKB (»6 Symphonien, von denen die 3 letzten mit vier Instrumenten ausgeführt werden können«).

2. Six Simphonies Oeuvre 4e. Paris, Mme Bérault. (Fdur 1, Ddur 5, 6, Edur 1 und Esdur 5, 6 enthaltend).

3. Trois Simphonies a huit parties Ouvre 5e. Paris, Mme Bérault. Darmstadt, HB.

4. Trois Simphonies à 8 parties obligées Oeuvre 6e. Paris, Mme Bérault. Berlin, KHB.

5. Six Simphonies à 8 parties obligées Oeuvre 7e. Paris, Mme Bérault. Berlin, KHB.

6. Six Simphonies a grand orchestre Oeuvre 11e (Oeuvre 6e de Simphonies) Paris, Bérault. Mannheim, Theater-Bibliothek.

7. Trois Simphonies choisies à 2 violons, taille et basse, 2 fluttes ou hautbois et 2 Cors de Chasses ad libitum, Oeuvre 7e (No. I—III) Haag, B. Hummel et fils. Berlin, Thulemeier.

8. Trois Simphonies choisies (etc. wie 7) Oeuvre 8e (No. IV—VI) Haag, B. Hummel et fils. Lübeck, StB.

11. Thomas Alexander Erskine [Lord Pittenweem] Earl of Kelly.

1. Six Overtures in eight parts and a thoroughbass for the harpsichord. Opera prima, London, R. Bremner. London, British Museum.

Vgl. A. 4 (The periodical Overture, No. 13, 17, 25, 27). A. 18 (Six simphonies, No. 1, 2, 3, 5).

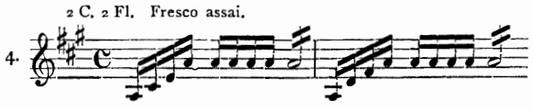
THEMATISCHER KATALOG.

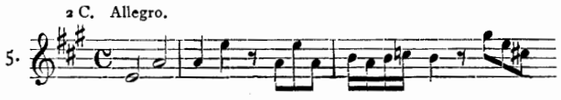
AMG = Allgemeine Musikgesellschaft (Zürich).

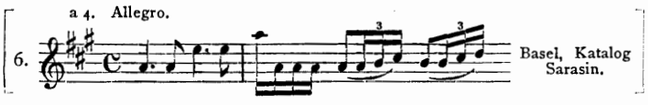
Katal. Sarasin = Katalog der Lucas Sarasinschen Sammlung von Musikalien, deren erhaltener Rest sich im Besitz der Universitätsbibliothek zu Basel befindet (nur soweit die Musikalien nicht erhalten sind, wird auf den Katal. Sarasin hingewiesen).

Johann Stamitz.

C-dur Nr. 1: MS. auch Basel, UB.
G-dur Nr. 1 u. 2 [»Nepomuc Stamitz«]: MS auch Basel UB.
F-dur Nr. 1: MS auch Basel UB.
» Nr. 5: Dr auch in Six Simphonies in four parts, London, Bremner Nr. VI (London RCM).
D-dur Nr. 1, 3, 4, 6, 7, 12, 19: MS auch Basel UB.
B-dur Nr. 1: MS auch Basel UB.
A-dur Nr. 1: MS auch Basel UB.



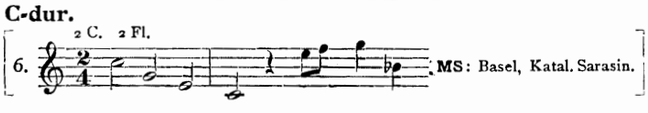




Es-dur Nr. 3 u. 5: MS auch Basel UB.
» Nr. 6: Dr [Op. V[1]] auch Brüssel Cons.
E-dur Nr. 1: Dr [Op. V[3]] auch Brüssel Cons. MS. auch Basel UB.

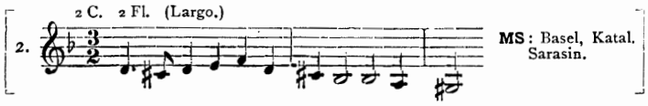
Franz Xaver Richter.

C-dur.

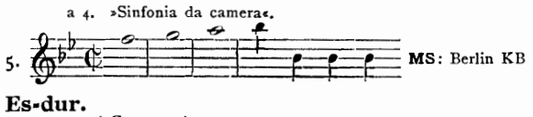


C-moll Nr. 2: MS auch Brüssel Cons.

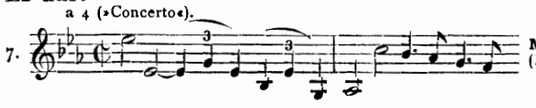
D-moll.

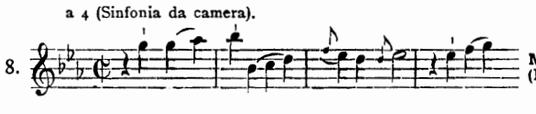


B-dur Nr. 1 auch MS Part. in Berlin KB. (MS misc. 200 »Concerto«).



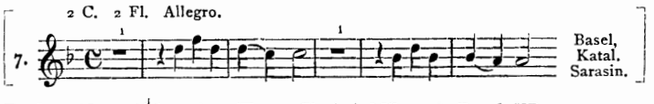
Es-dur.



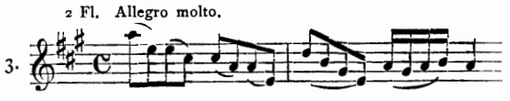


Anton Filtz.

G-dur Nr. 1: MS auch Basel UB.
F-dur Nr. 1: MS auch Basel UB.
» Nr. 5: ist mit Nr. 4 identisch.



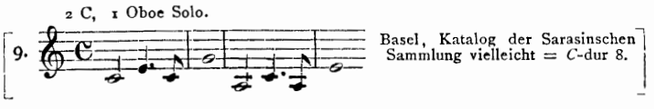
D-dur Nr. 3 (𝔠) und 4 (Tp. 2 Clarin.) MS auch Basel UB.
A-dur Nr. 1 und 2: MS auch Basel UB.

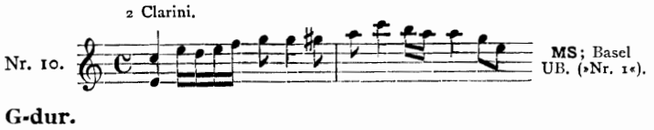


Es-dur Nr. 1: MS Basel UB. [mit 2 C.].
» Nr. 2: Dr auch in Six simphonies in four parts, London, Bremner Nr. IV (London RCM).
» Nr. 3 [mit zugesetzten Tp. und 2 Clarin.] MS Basel UB.

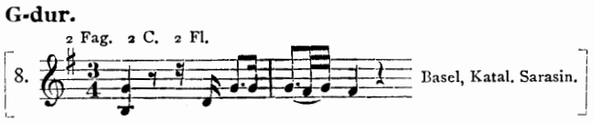
Ignaz Holzbauer.

C-dur Nr. 3 (mit zugesetzten Tp. MS Basel UB.



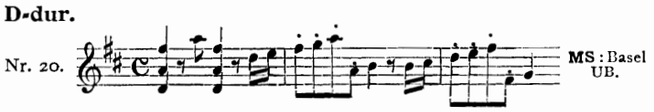


G-dur.



F-dur Nr. 3: MS Basel UB. [mit Fag. obl.].

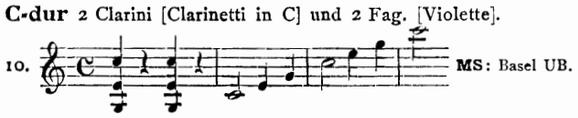
D-dur.



Es-dur Nr. 2: MS Basel UB. (2 Fag., 2 Clarinetti Tp.).

Joseph Toeschi.

C-dur 2 Clarini [Clarinetti in C] und 2 Fag. [Violette].



F-dur Nr. 1 [mit 2 Fag.]: MS auch Basel UB.
B-dur Nr. 1 nach Katalog Sarasin »Le Moullin« (nur 2 Fl.).
Es-dur Nr. 5, 9 und 11 [2 C., 2 Fl., 2 Ob., 2 Fag.] MS auch Basel UB.

Christian Cannabich.

C-dur Nr. 3: Dr auch Brüssel Cons.

12. 2 C. 2 Fl. — MS: Augsburg, Fugger.

G-dur Nr. 2: Dr auch Brüssel, Cons., MS Basel UB.
» Nr. 7: Dr Paris La Chevardière, VI Simph. à gr. orch. Nr. 2 (Brüssel, Cons.), MS Augsburg, Fugger.
» Nr. 12: Dr Paris La Chevardière, VI Simph. à gr. orch. Nr. 5 (Brüssel, Cons.).

D-dur Nr. 2 und 3: Dr auch Brüssel Cons.
» Nr. 9: Dr Paris La Chevardière, VI Simph. à gr. orch. Nr. 3 (Brüssel, Cons.), MS auch Augsburg, Fugger (nur 2 C., 2 Ob.).

21. 2 C. 2 Ob. — MS: Augsburg. Fugger.

B-dur Nr. 3: Dr auch Brüssel, Cons.
A-dur Nr. 4: Dr Paris La Chevardière, VI Simph. à gr. orch. Nr. 6 (Brüssel, Cons.).
» Nr. 5: Dr Paris La Chevardière, VI Simph. à gr. orch. Nr. 4 (Brüssel, Cons.).
» Nr. 6: MS auch Augsburg, Fugger (nur 2 C., 2 Ob).
Es-dur Nr. 4: Dr auch Brüssel, Cons.
» Nr. 6: Dr Paris La Chevardière, VI Simph. à gr. orch. Nr. 1 (Brüssel, Cons.).

Carl Stamitz.

C-dur Nr. 1 und 7: MS: auch Basel UB.
F-dur Nr. 1: MS: auch Basel UB.
B-dur Nr. 2: MS: auch Basel UB. (Bläser ad lib.).

Ignaz Fränzl.

B-dur.

1. a 4. — MS Basel UB.

A-dur.

4. a 4. — MS: Basel UB.

Franz Beck (1730—1809).

19 Sinfonien.

C-dur.

1. a 4. Allegro. — Dr: Paris, Venier Op. 1VI (Brüssel, Cons.). MS: Berlin KB.
(Breitkopf, Kat. 1766.)

G-dur.

1. a 4. Allegro. — Dr: Paris, Venier, Op. 1V (Brüssel Cons.). MS: Schwerin RB., Berlin KB.
(Breitkopf, Kat. 1766.)

2. 2 C. Allegro assai. — Dr: Paris La Chevardière Op. 2V (Paris, Bibl. Nat.)
(Breitkopf, Kat. 1775.)

3. 2 C. 2 Ob. Allegro con brio. — Dr: Paris, La Chevardière Op. 4V (Schwerin RB.)

F-dur.

1. a 4. Allegro. — Dr: Paris, Venier Op. 1VI (Brüssel, Cons.). MS: Berlin KB.

2. 2 C. 2 Ob. Allegro ma non troppo. — Dr: Paris, La Chevardière Op. 4III (Schwerin RB).

D-dur.

1. 2 C. Allegro assai. — Dr: Paris, La Chevardière Op. 2I (Paris, Bibl. Nat.)
(Breitkopf, Kat. 1775.)

2. 2 C. Allegro. — Dr: Paris, La Chevardière Op. 2VI. (Paris, Bibl. Nat.)
(Breitkopf, Kat. 1775.)

*3. 2 C. 2 Ob. Allegro maestoso. pmo. — Dr: Paris. La Chevardière Op. 4I (Schwerin RB.)

4. 2 C. 2 Ob. Allegro maestoso. — Dr: Paris, La Chevardière Op. 4IV (Schwerin RB.).

B-dur.

1. 2 C. 2 Ob. Allegro moderato. — Dr: Paris, La Chevardière Op. 4II (Schwerin RB.).

G-moll.

1. a 4. Allegro assai. — Dr: Paris, Venier Op, 1I (Brüssel, Cons.) MS: Schwerin RB., Berlin KB.

2. 2 C. Allegro moderato. — Dr: Paris, La Chevardière Op. 2II. (Paris, Bibl. Nat.)
(Breitkopf, Kat. 1775.)

A-dur.

1. a 4. Allegro. — Dr: Paris, Venier Op. 1[3] (Brüssel, Cons.) MS: Berlin KB.

2. 2 C. Allegro moderato. — Dr: Paris, La Chevardière Op. 2III (Paris, Bibl. Nat.)
(Breitkopf, Kat. 1775.)

Es-dur.

1. 2 C. 2 Ob. Allegro moderato. — Dr: Paris, Bayard Op. 1[2] (Paris, Bibl. Nat.) und Paris, Huberti Op. V[4] (Berlin KHB, Paris, Cons., Brüssel, Cons., Upsala UB.).

2. a 4. Allegro assai. — Dr: Paris, Venier, Op. 1IV (Brüssel, Cons.). MS: Schwerin RB.

3. 2 C. Allegro. — Dr: Paris, La Chevardière Op. 2IV (Paris, Bibl. Nat.).
(Breitkopf, Kat. 1775.)

4. 2 C. 2 Ob. Allegro moderato. — Dr: Paris, La Chevardière Op. 4VI (Schwerin RB.)

Ernst Eichner (1740—1777).

31 Sinfonien.

C-dur.

1. 2 C. 2 Ob. (Clarinetti). Adagio (Einl.).
(Breitkopf, Kat. 1773.)
Dr: Paris, Mme Bérault Op. 1III.
MS: Berlin KHB. (autogr. Partitur »Nr. 1« Zweibrücken, 26. Juni 1769, auch Stimmen), Dresden KB.

2. 2 C. 2 Ob. (Fl.) Allegro.
Dr: Paris, Mme Bérault Op. 5I (Darmstadt HB.).
MS: Berlin KHB (autogr. Part. »Nr. 11« Paris, 2. Mai 1770 [mit Tp. 2 Tr.], auch Stimmen).

3. 2 C. 2 Fl. obl. 2 Ob. obl. Allegro vivace.
Dr: Paris, Mme Bérault Op. 11I (Mannheim ThB.).
MS: Berlin KHB. (autogr. Part. »Nr. 29« Potsdam 23. Nov. 1775, auch Stimmen).

G-dur.

1. 2 C. 2 Fl. (ad lib. a 4) Allegro.
(Breitkopf, Kat. 1773.)
Dr: Paris, Mme Berault Op. 1IV.
MS: Berlin KHB (autograph. Part. »Nr. 4« Zweibrücken, 26. Aug. 1769, auch Stimmen), Dresden KB, Regensburg Th. u. T.

2. 2 C. 2 Fl. (Ob.) Allegro.
Dr: Paris, Mme Bérault Op. 7III (Berlin KHB) und Haag, B. Hummel & fils Op. 7I (Berlin, Thulemeier).
MS: Berlin KHB (autogr. Part. »Nr. 18« Zweibrücken, 13. Dez. 1771).

3. 2 C. 2 Fl. (Ob.) Allegro.
Dr: Paris, Mme Bérault Op. 11II (Mannheim ThB).
MS: Berlin KHB, (autogr. Part. »Nr. 30« Potsdam, 7. Febr. 1776, auch Stimmen).

G-moll.

1. 2 C. 2 Ob. Allegro.
Dr: Paris, Mme Bérault Op. 6II (Berlin KHB).
MS: Berlin KHB (Stimmen »Nr. 19«, nicht datiert).

F-dur.

1. 2 C. 2 Fl. Allegro.
(Breitkopf, Kat. 1773.)
Dr: Paris, Mme Berault Op. 1VI.
MS: Berlin KHB (autogr. Part. »Nr. 6« Zweibrücken, 1. Okt. 1769, auch Stimmen), Dresden KB, Regensburg Th u. T.

2. 2 C. 2 Ob. Allegro. (Die letzte Zweibrückener Sinfonie vgl. *Es*-dur 6.)
(Dr: Paris Mme Bérault Op. 4.)
MS: Berlin KHB (autogr. Part. »Nr. 24« Zweibrücken, 19. Sept. 1772, auch Stimmen).

3. 2 C. 2 Ob. (Fl.) Allegro.
Dr: Paris, Mme Bérault Op. 11IV (Mannheim ThB).
MS: Berlin KHB (autogr. Part. »Nr. 31« Potsdam, 6. März 1775 [1776?]).

D-dur.

1. 2 C. 2 Ob. (Clarinetti) Allegro.
(Breitkopf, Kat. 1773.)
Dr: Paris, Mme Bérault Op. 1I.
MS: Berlin KHB (autograph. Part. »Nr. 2«, Zweibrücken, 1. Aug. 1769, auch Stimmen).

2. 2 C. 2 Ob. (Clarinetti) Allegro.
Dr: Paris, Mme Bérault Op. 6I (Berlin KHB.)
MS: Berlin KHB (autogr. Partitur »Nr. 7« Pettersheim, 16. Sept. 1769, auch Stimmen).

3. 2 C. 2 Ob. (Fl.) Adagio (Einl.)
Dr: Paris, Mme Bérault Op. 5II (Darmstadt HB).
MS: Berlin KHB (autogr. Part. »Nr. 12« Zweibrücken, 25. Sept. 1770 [mit Tp u. 2 Tr.], auch Stimmen).

*4. 2 C. 2 Ob. Allegro maestoso.
Dr: Paris, Mme Bérault Op. 7V (Berlin KHB), Haag, B. Hummel & fils Op. 8IV (Lübeck StB).
MS: Berlin KHB (nur Stimmen »Nr. 17«), Dresden KB.

(D-dur.)

5. 2 C. 2 Ob. Allegro.
Dr: Paris, Mme Bérault Op. 4, Haag, B. Hummel & fils Op. 8VI (Lübeck StB).
MS: Berlin KHB (autogr. Part. »Nr. 21« Zweibrücken, 4. Juni 1772 [Tp, 2 Tr]).

6. 2 C. 2 Ob. Allegro.
Dr: Paris, Mme Bérault Op. 4, Haag, B. Hummel & fils Op. 7I (Berlin, Thulemeier).
MS: Berlin KHB (autogr. Part. »Nr. 23« Pettersheim, 22. Aug. 1772 [mit Tp 2 Tr], auch Stimmen) Dresden KB.

7. 2 C. 2 Ob. (Fl.) Adagio (Einl.).
Dr: Paris, Mme Bérault Op. 11III (Mannheim ThB).
MS: Berlin KHB (autogr. Part. »Nr. 26« Potsdam, 20. Aug. 1774 [mit Tp, 2 Tr.] auch Stimmen), Darmstadt HB.

D-moll.

1. 2 C. 2 Ob. (Fl.) Allegro.
Dr: Paris, Mme Bérault Op. 7IV (Berlin KHB).
MS: Berlin KHB (autogr. Part. »Nr. 8«, 2. u. 3. Satz, Pettersheim. 5. Nov. 1769 mit 1. Satz von Gluck [s. d. f.]; der 1. Satz nachkomponiert, Pettersheim, 4. Nov. 1770).

2. 2 C. 2 Fl. 2 Ob. 2 Fag. Allegro moderato.
»del Sig. Cavaliere Gluck« von Eichners Hand.
MS: Berlin KHB.

B-dur.

1. 2 C. 2 Ob. Allegro.
(Breitkopf, Kat. 1773.)
Dr: Paris, Mme Bérault Op. 1V.
MS: Berlin KHB (autogr. Part. »Nr. 5« Zweibrücken, 1. Okt. 1769, auch Stimmen), Dresden KB.

2. 2 C. 2 Ob. Allegro.
Dr: Paris, Mme Bérault Op. 6III (Berlin KHB).
MS: Berlin KHB (autogr. Part. »Nr. 14« Zweibrücken, 15. Mai 1771).

3. 2 C. 2 Ob. (Fl.) Allegro.
Dr: Paris, Mme Bérault Op. 7II (Berlin KHB).
MS: Berlin KHB (autogr. Part. »Nr. 20« Zweibrücken, 26. Jan. 1772, auch Stimmen).

4. 2 C. 2 Ob. (Fl.) Allegro.
Dr: Paris, Mme Bérault Op. 11V (Mannheim ThB).
MS: Berlin KHB (autogr. Part. »Nr. 28« Potsdam, 2. Okt. 1775, auch Stimmen), Darmstadt HB.

A-dur.

1. 2 C. 2 Fl. Allegro.
Dr: Paris, Mme Bérault Op. 5III (Darmstadt HB), Haag, B. Hummel & fils Op. 8V (Lübeck StB).
MS: Berlin KHB (autogr. Part. »Nr. 10« Zweibrücken, 13. Febr. 1770, auch Stimmen), Dresden KB.

E-dur.

1. 2 C. 2 Fl. Allegro.
(Dr: Paris Mme Bérault Op. 4 ?)
MS: Berlin KHB (autogr. Part. »Nr. 16« Zweibrücken, 10. Nov. 1771).

Es-dur.

1. 2 C. 2 Fl. Vla. obl. Adagio.
(Breitkopf, Katalog 1773.)
Dr: Paris, Mme Bérault Op. 1II.
MS: Berlin KHB (autogr. Partitur »Nr. 3« Zweibrücken, 16. Aug. 1769, auch Stimmen), München, HStB (»ad Canoniam Weyarensem 1773«), Regensburg Th u. T.

2. 2 C. 2 Ob. (Fl.) Allegro.
Dr: Paris, Mme Bérault Op. 7VI (Berlin KHB).
MS: Berlin KHB (autogr. Part. »Nr. 9« Zweibrücken, 3. Febr. 1770, auch Stimmen).

3. Tp 2 Tr 2 C. 2 Fl. 2 Ob. Adagio.
(Dr: Paris, Mme Bérault Op. 4.)
MS: Berlin KHB (autogr. Part. »Nr. 13« Zweibrücken, 19. Jan. 1771, auch Stimmen.

4. 2 C. 2 Ob. (Fl.) Allegro.
Dr: Paris, Mme Bérault Op. 7I (Berlin KHB).
MS: Berlin KHB (autogr. Part. »Nr. 15« Zweibrücken, 3. Juli 1771 mit einer durchstrichenen Einleitung Adagio 3/4 mit Tp. 2 Tr. 2 C. 2 Fl. [Ob.] 2 Clarinetti, 2 Fag.).

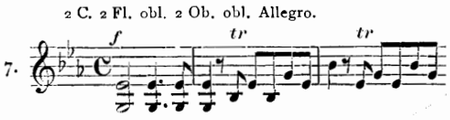
5. 2 C. 2 Ob. Allegro.
Dr: Paris, Mme Bérault Op. 4, Haag, B. Hummel & fils Op. 7III (Berlin Thulemeier).
MS: Berlin KHB (nur Stimmen »Nr. 22« [mit Tp 2 Tr]), Dresden KB.

Tp. 2 Tr. 2 C. 2 Fl. Adagio (Die erste Potsdamer Sinfonie vgl. *F*-dur 2).

6.

(Dr: Paris, Mme Bérault Op. 4.) MS: Berlin KHB (autogr. Partitur »Nr. 25« Potsdam 25. Aug. 1773).

2 C. 2 Fl. obl. 2 Ob. obl. Allegro.

7. 

Dr: Paris, Mme Bérault Op. 11 VI (MannheimThB). MS: Berlin KHB (autograph. Part. »Nr. 27« Potsdam, 3. Nov. 1774 [mit Tp. 2 Tr.], auch Stimmen).

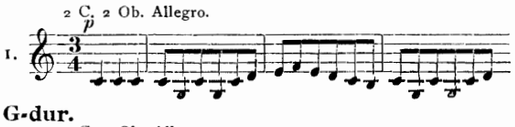
Thomas Alexander Erskine, Earl of Kelly

(1732—1781).

14 Sinfonien.

C-dur.

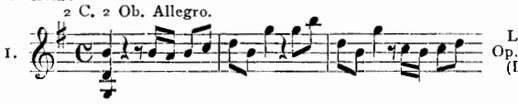
2 C. 2 Ob. Allegro.

1. 

London, Bremner Op. 1 II (London BrM).

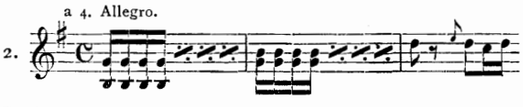
G-dur.

2 C. 2 Ob. Allegro.

1. 

London, Bremner Op. 1 V. (London BrM.)

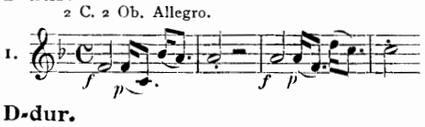
a 4. Allegro.

2. 

Six simphonies in 4 parts (London, Bremner) Nr. 1. London RCM.

F-dur.

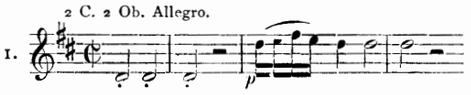
2 C. 2 Ob. Allegro.

1. 

London, Bremner Op. 1 VI (London BrM).

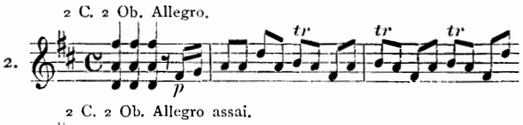
D-dur.

2 C. 2 Ob. Allegro.

1. 

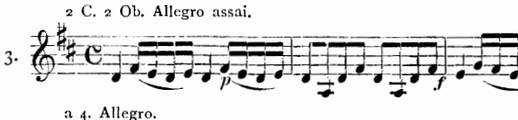
London, Bremner Op. 1 I. (London BrM.)

2 C. 2 Ob. Allegro.

2. 

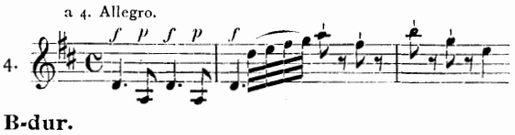
London, Bremner Op. 1 III. (London BrM.)

2 C. 2 Ob. Allegro assai.

3. 

London, Bremner The period. Ov. Nr. 25. (London BrM.)

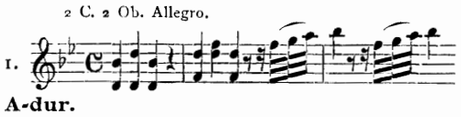
a 4. Allegro.

4. 

Six simphonies in 4 parts (London, Bremner) Nr. 5. London, RCM.

B-dur.

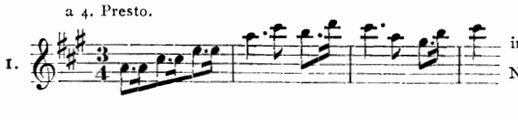
2 C. 2 Ob. Allegro.

1. 

Periodical Overture Nr. 27 (Overture to the Maid of the mill) London, Bremner. (London BrM.)

A-dur.

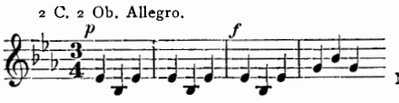
a 4. Presto.

1. 

Six Simphonies in 4 parts (London, Bremner) Nr. 2. London RCM.

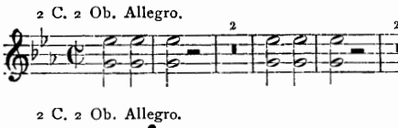
Es-dur.

2 C. 2 Ob. Allegro.

1. 

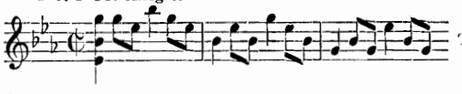
London, Bremner Op. 1 IV. (London BrM.) NB. vgl. J. Stamitz *Es*-dur Nr. 5.

2 C. 2 Ob. Allegro.

2. 

London, Bremner, The period. overt. Nr. 13. (London BrM.)

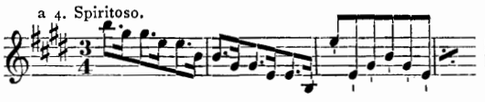
2 C. 2 Ob. Allegro.

3. 

London, Bremner, The per. ov. Nr. 17. London BrM.

E-dur.

a 4. Spiritoso.

1. 

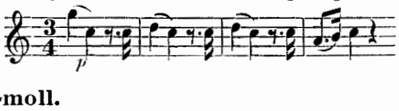
Six Simphonies in 4 parts (London, Bremner) Nr. 3. London RCM.

Franz Danzi (1763—1826).

8 Sinfonien.

C-dur.

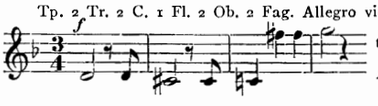
Tp. 2 Tr. 2 C. 1 Fl. 2 Ob. 2 Fag. Larghetto.

1. 

Dr: Leipzig Breitkopf & Härtel »à gr. orchestre« Op. 25 [20]. (München, Ad. Sandberger, Leipzig, Archiv von Breitkopf & Härtel).

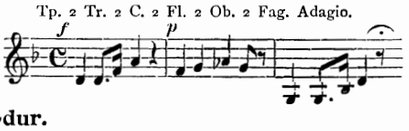
D-moll.

Tp. 2 Tr. 2 C. 1 Fl. 2 Ob. 2 Fag. Allegro vivo.

1. 

Dr: Leipzig Breitkopf & Härtel à gr. Op. 24 [19]. (Regensburg, Th. & T., Leipzig, Archiv von Breitkopf & Härtel.) MS: Pat: Darmstadt HB.

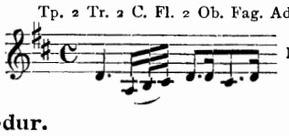
Tp. 2 Tr. 2 C. 2 Fl. 2 Ob. 2 Fag. Adagio.

2. 

Dr: Offenbach, André »Grande Sinfonie« Nr. IV. (Darmstadt HB, Wien Mfr.)

D-dur.

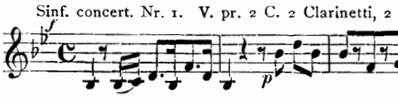
Tp. 2 Tr. 2 C. Fl. 2 Ob. Fag. Adagio non troppo (Ouverture).

1. 

MS: Regensburg Th&T.

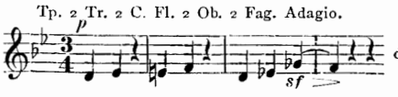
B-dur.

Sinf. concert. Nr. 1. V. pr. 2 C. 2 Clarinetti, 2 Fagotti. Allegro moderato.

1. 

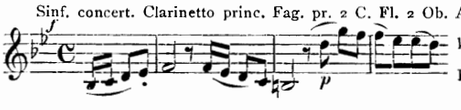
Dr: Paris, Mlles Erard. (Darmstadt HB, Berlin KB.)

Tp. 2 Tr. 2 C. Fl. 2 Ob. 2 Fag. Adagio.

2. 

Dr: Offenbach André »Grande sinfonie« Nr. III. (Darmstadt HB, Wien Mfr.)

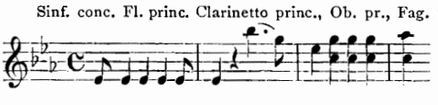
Sinf. concert. Clarinetto princ. Fag. pr. 2 C. Fl. 2 Ob. Allegro.

3. 

Dr: Leipzig, Breitkopf & Härtel Op. 47. (Leipzig, Archiv von Breitkopf & Härtel.)

Es-dur.

Sinf. conc. Fl. princ. Clarinetto princ., Ob. pr., Fag. pr., 2 C. 2 Ob. Allegro.

1. 

MS: Schwerin RB (dat. 1786) Berlin KHB, Regensburg Th&T.

REGISTER.

Seite

Einleitung. **Der Stil und die Manieren der Mannheimer** 15

Nachträge zum Verzeichnis der Druckausgaben 28

Nachträge zum Thematischen Katalog 29

Musiktext:

Johann Stamitz, Sinfonia a 8, La Melodia germanica Nr. III (Es dur) 1

» » » a 8, Op. 4^{VI} (Es dur) 29

» » » a 12 (8), Op. 5^{II} (D dur) 55

Franz Xaver Richter, Sinfonia a 8, Op. 4^{III} (C dur) 77

Anton Filtz, Sinfonia a 11 (S. périodique, Nr. 10, D dur) 93

Ignaz Holzbauer, Sinfonia a 10 (The periodical overture Nr. 29, Es dur) . . . 117

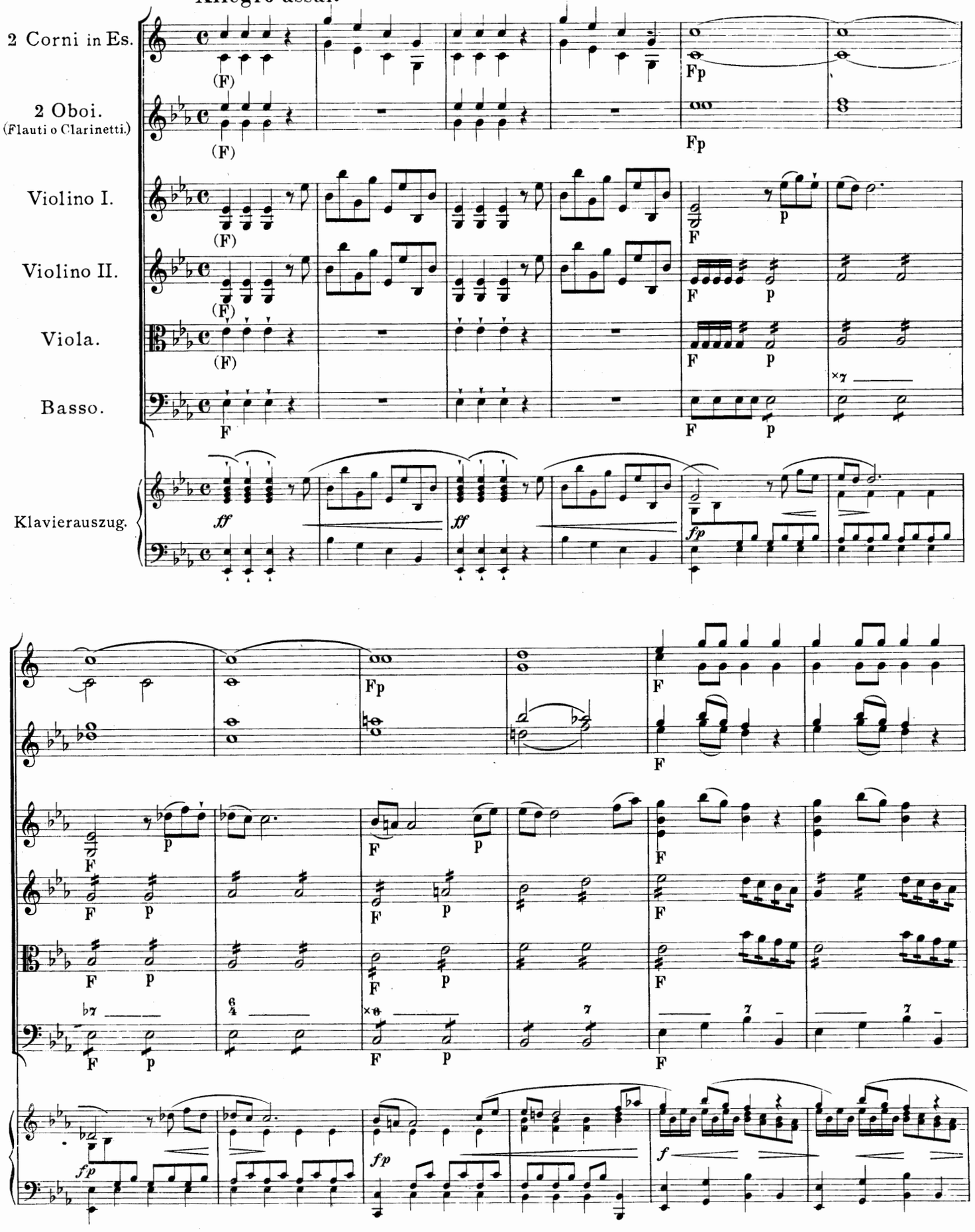
Joseph Toeschi, Sinfonia a 8, Op. 3^{III} (B dur) 143

Der 2. Halbband wird bringen: Christian Cannabich, Sinfonia a 12 B dur Nr. 5 und Ouvertüre C dur [im them. Katalog unter Karl Cannabich, Nr. 2]; Karl Stamitz, Sinfonia a 8 Op. 13^{I} [16^{I}] Es dur und Sinfonia a 8 Op. 13^{IV} (16^{IV}) G dur; Franz Beck, Sinfonia a 8 Op. 4^{I} (D dur) und Ernst Eichner, Sinfonia a 8 Op. 7^{V} (D dur).

Sinfonia a 8.

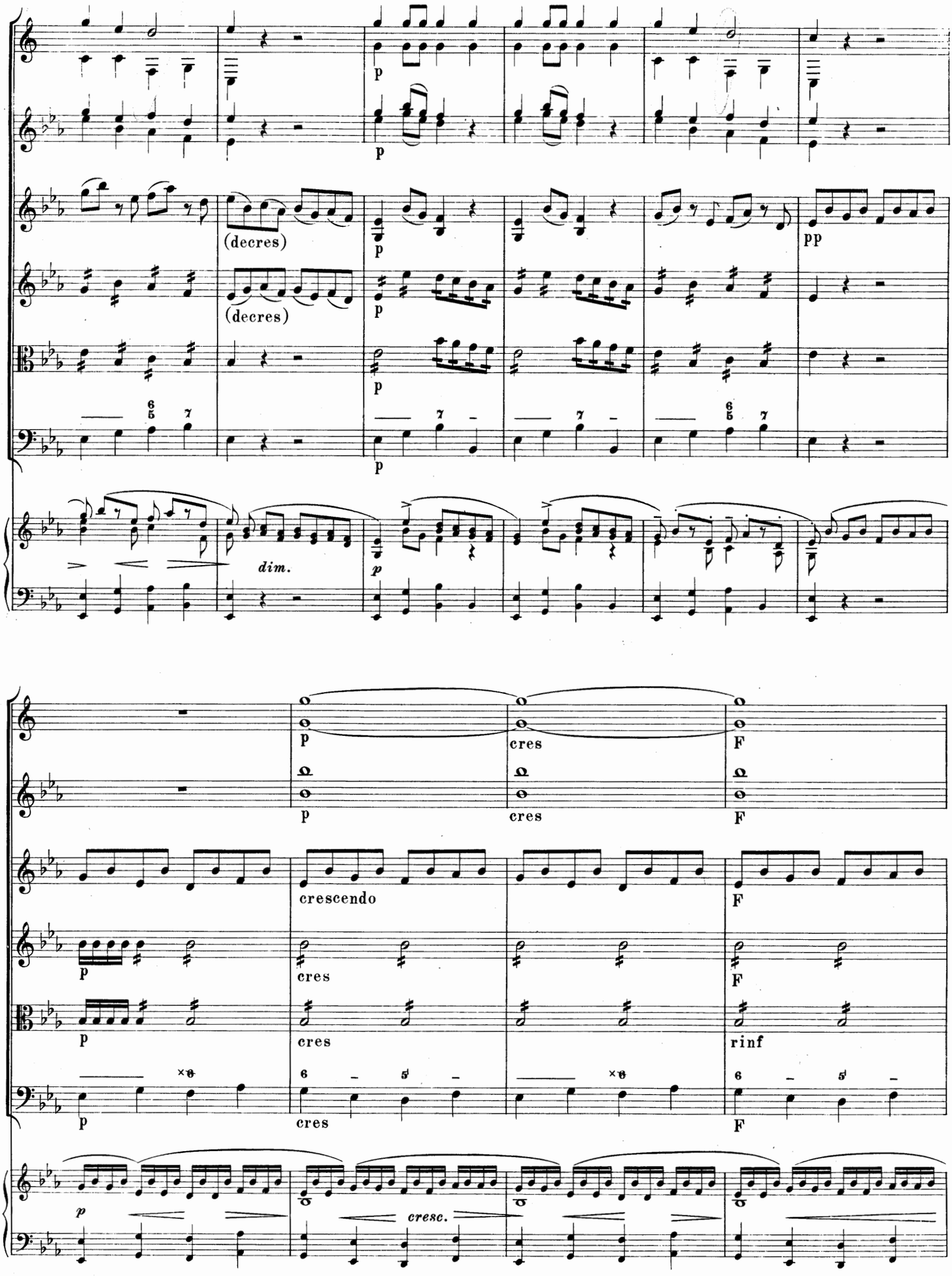
Johann Stamitz,
La Melodia Germanica Nº 3.

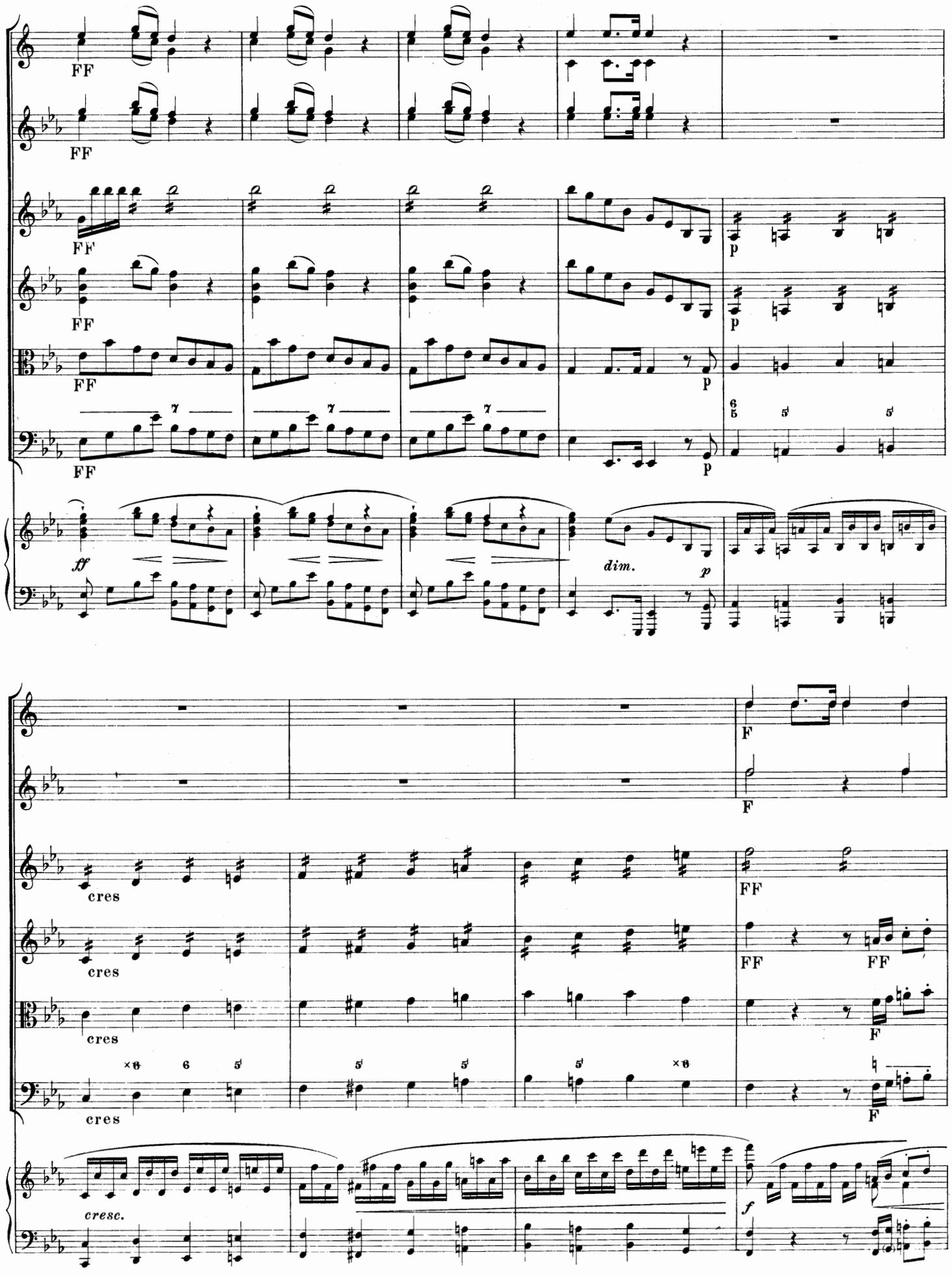
Allegro assai.

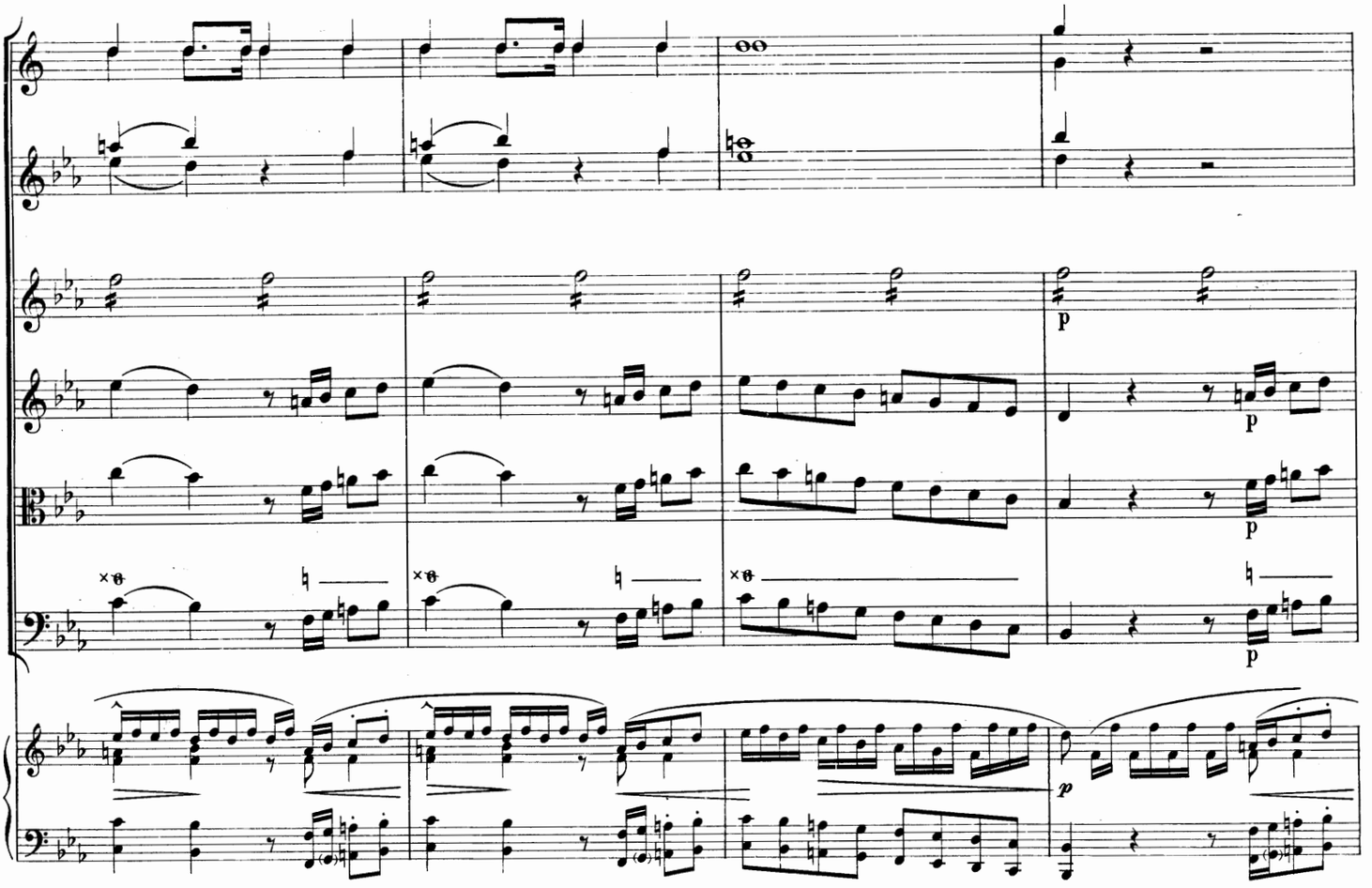


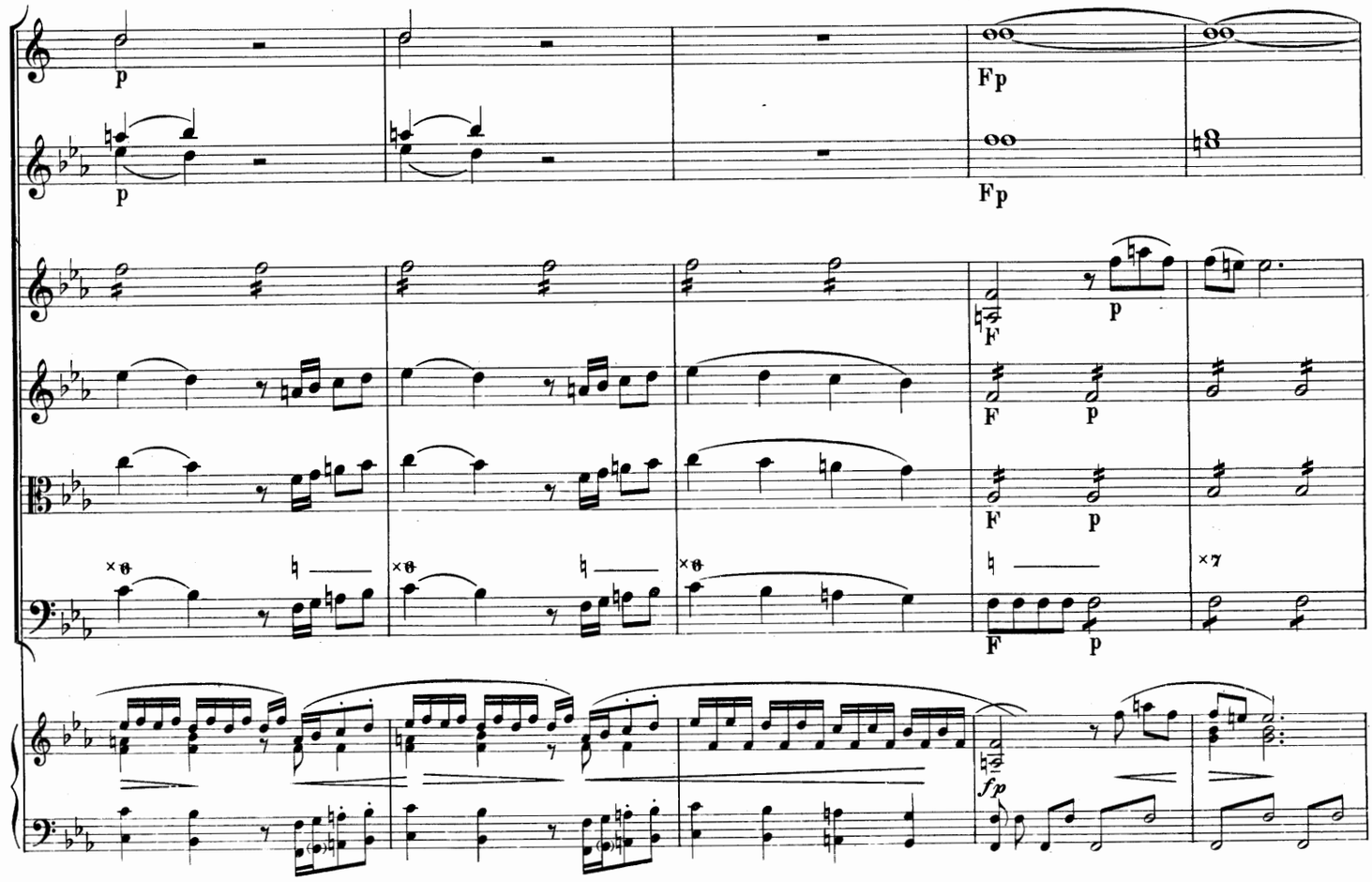
Anm. Die kleinen × der Bezifferung entstammen Rameaus Versuch einer Reform der Akkordbezeichnung (1732, vgl. Riemann. Geschichte der Musiktheorie S. 483) Dieselben markieren stets Umkehrungen der Harmonie des Leittons (verminderten Dreiklangs) sowohl der Haupttonart als auch aller Ausweichungs-

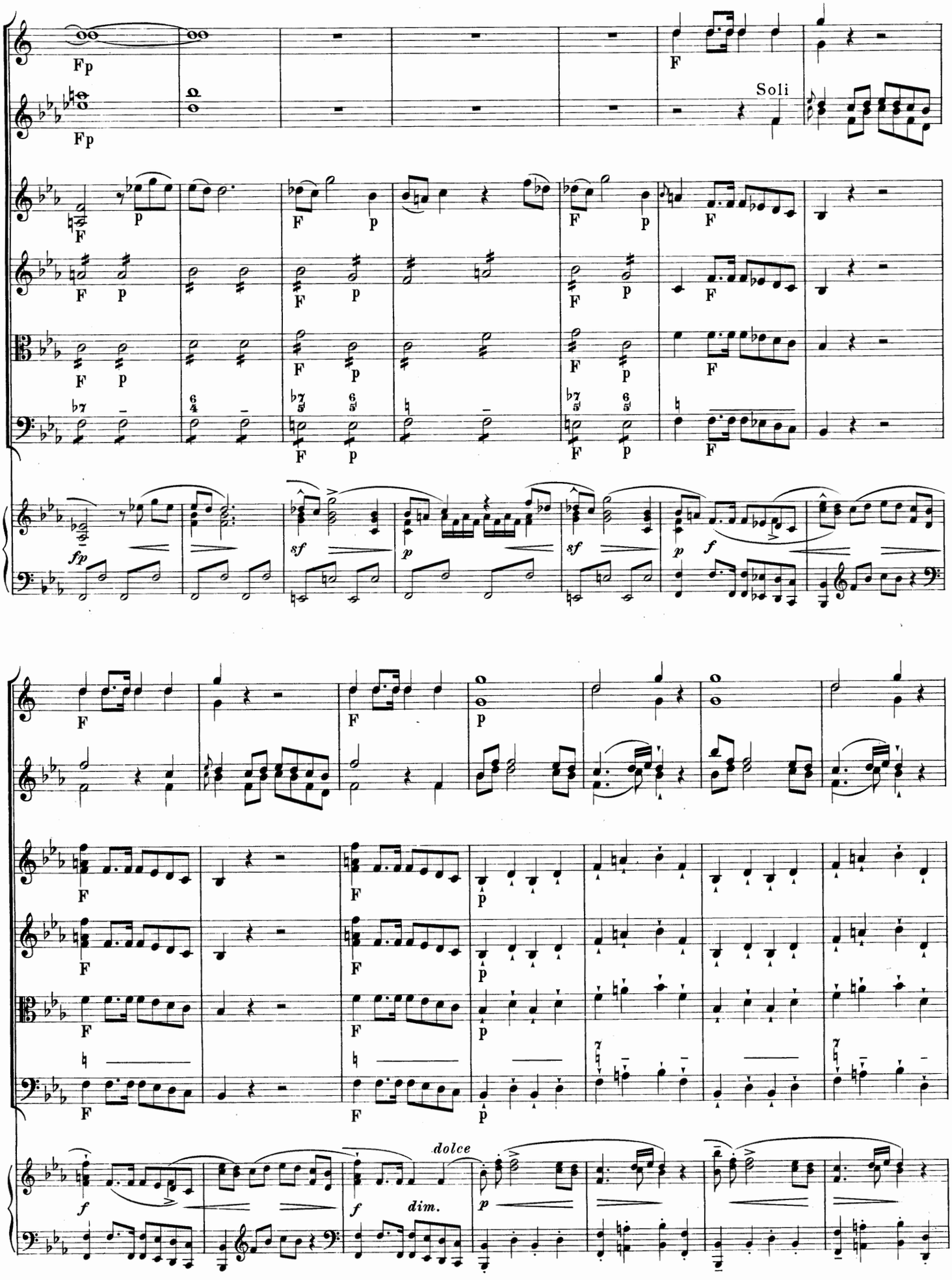
Stich und Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

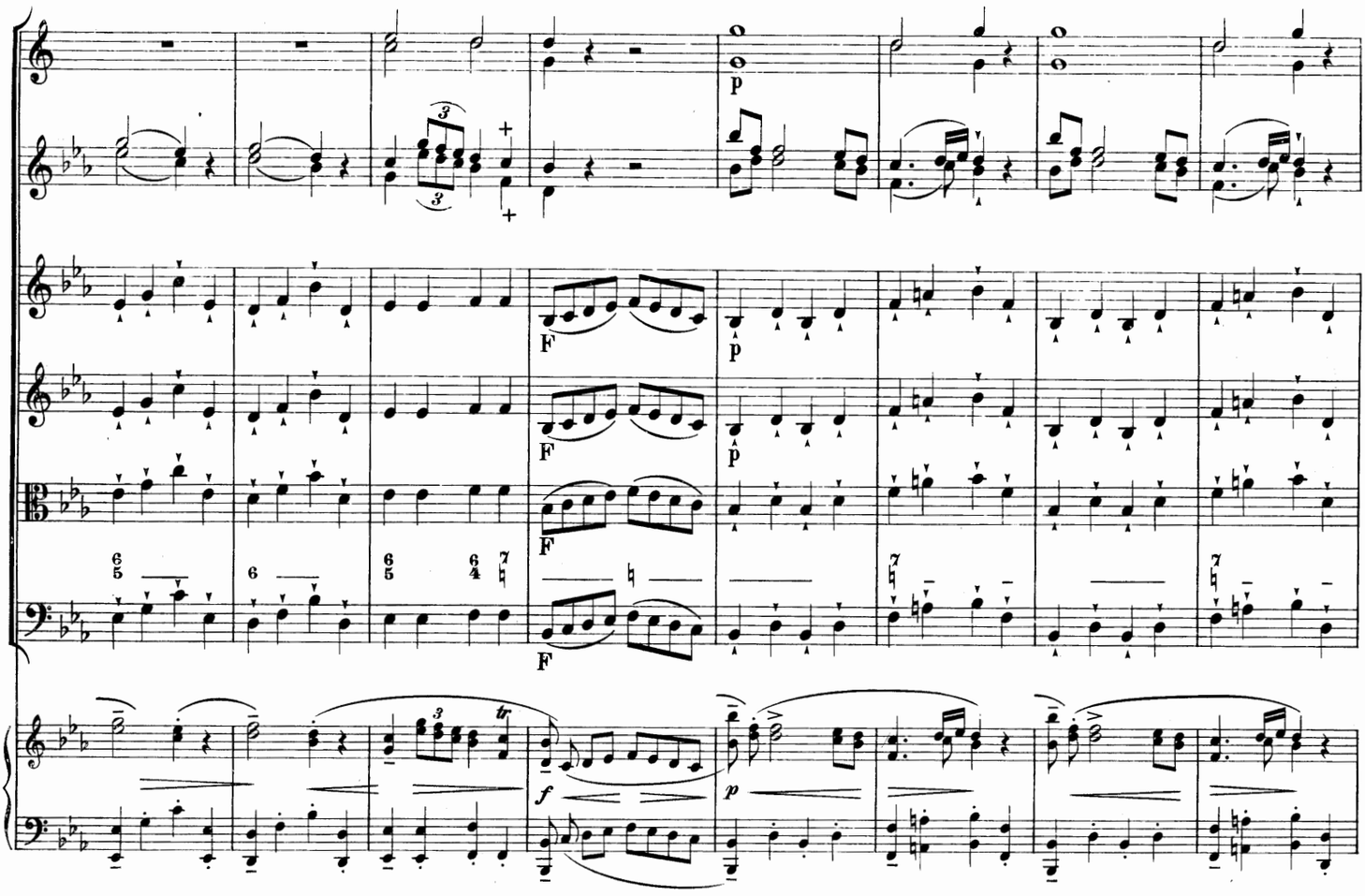

p
(decres)
pp
dim.
cres
F
crescendo
rinf
cresc.

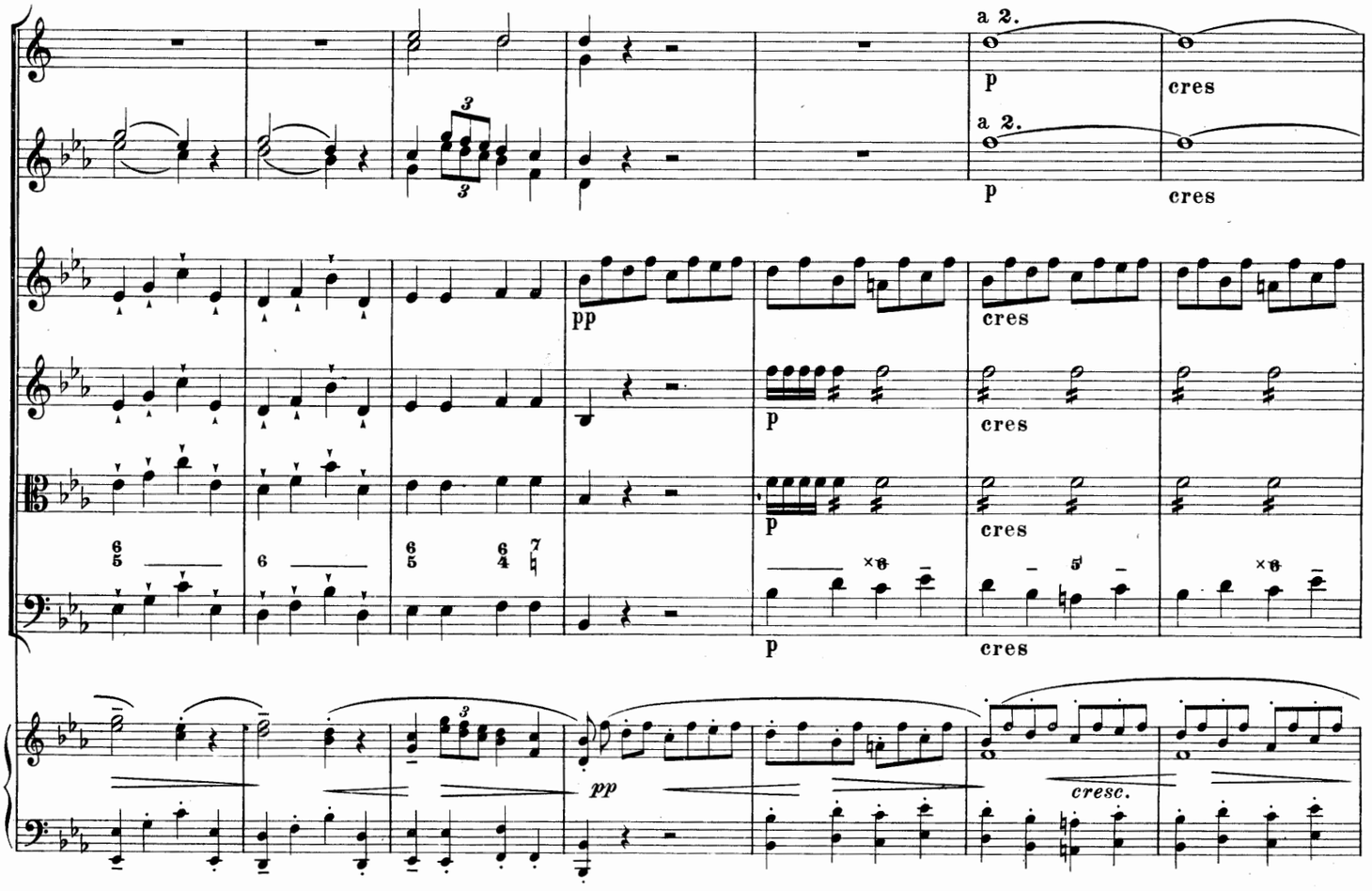

FF
FF
FF
FF
FF
FF
p
p
p
p
ff
dim.
p
F
F
cres
cres
cres
cres
FF
FF
FF
F
F
cresc.
f

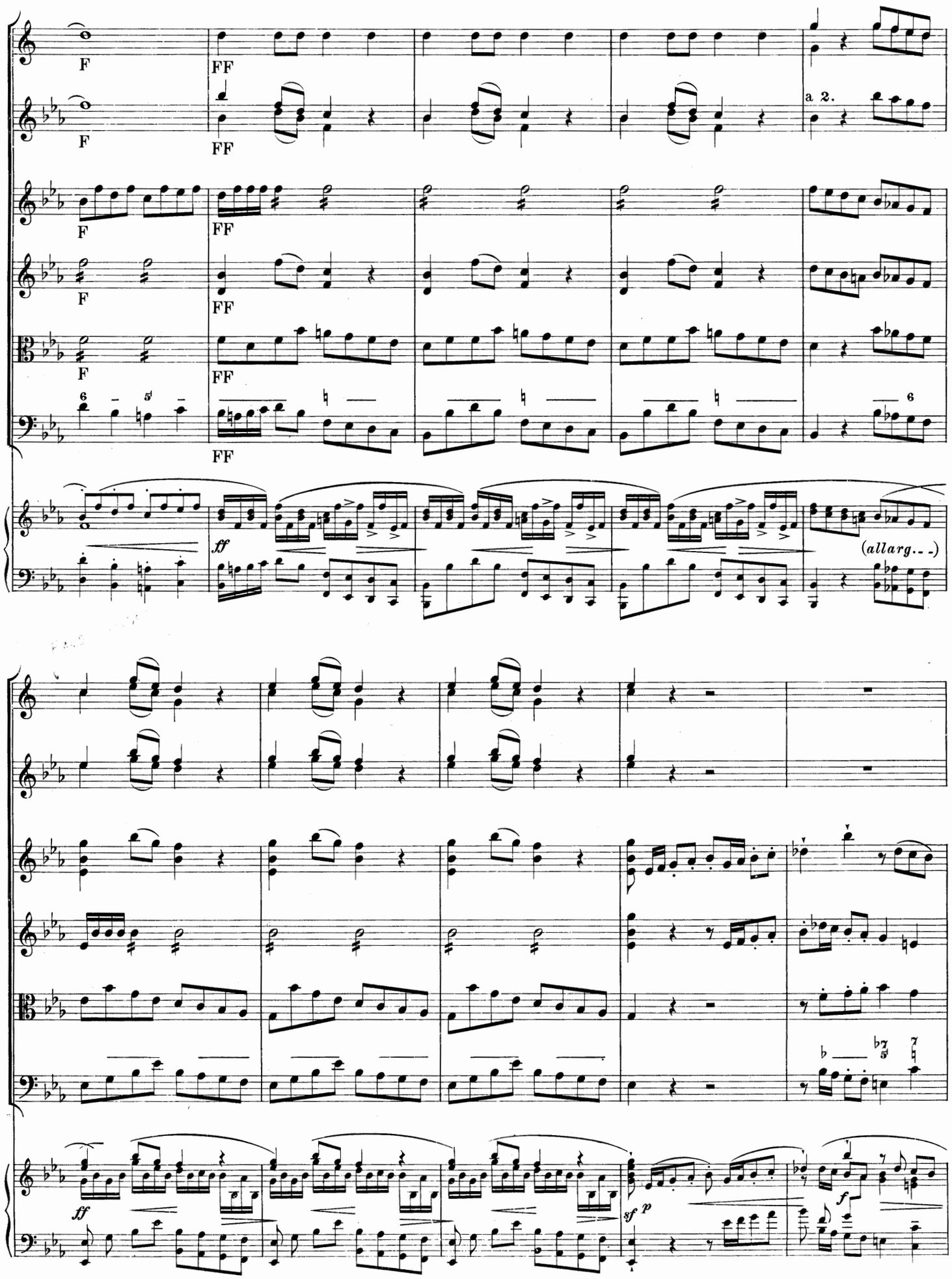

p
p
p
p
p

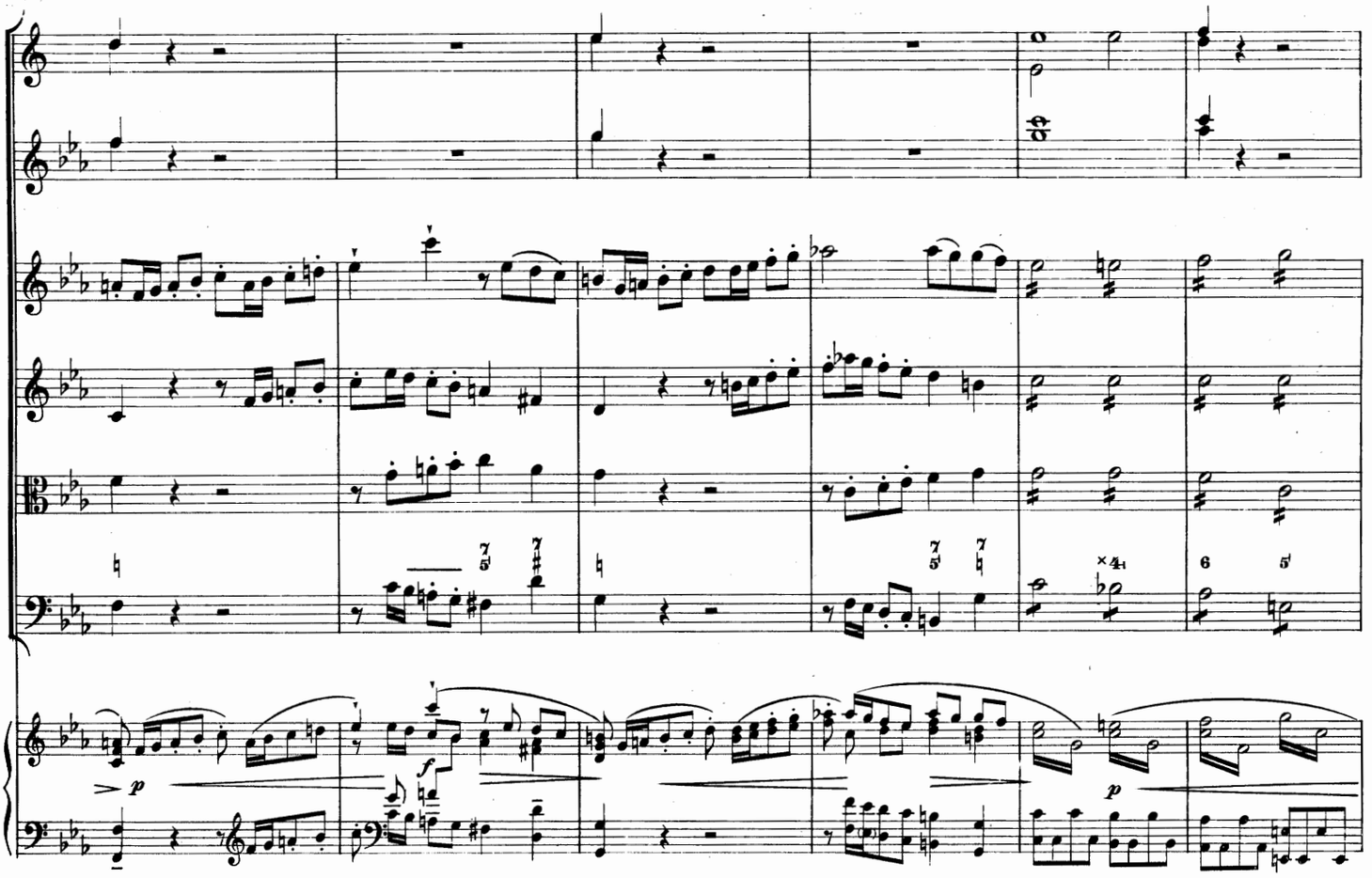

p
p
Fp
Fp
F
p
F
p
F
p
F
p
fp

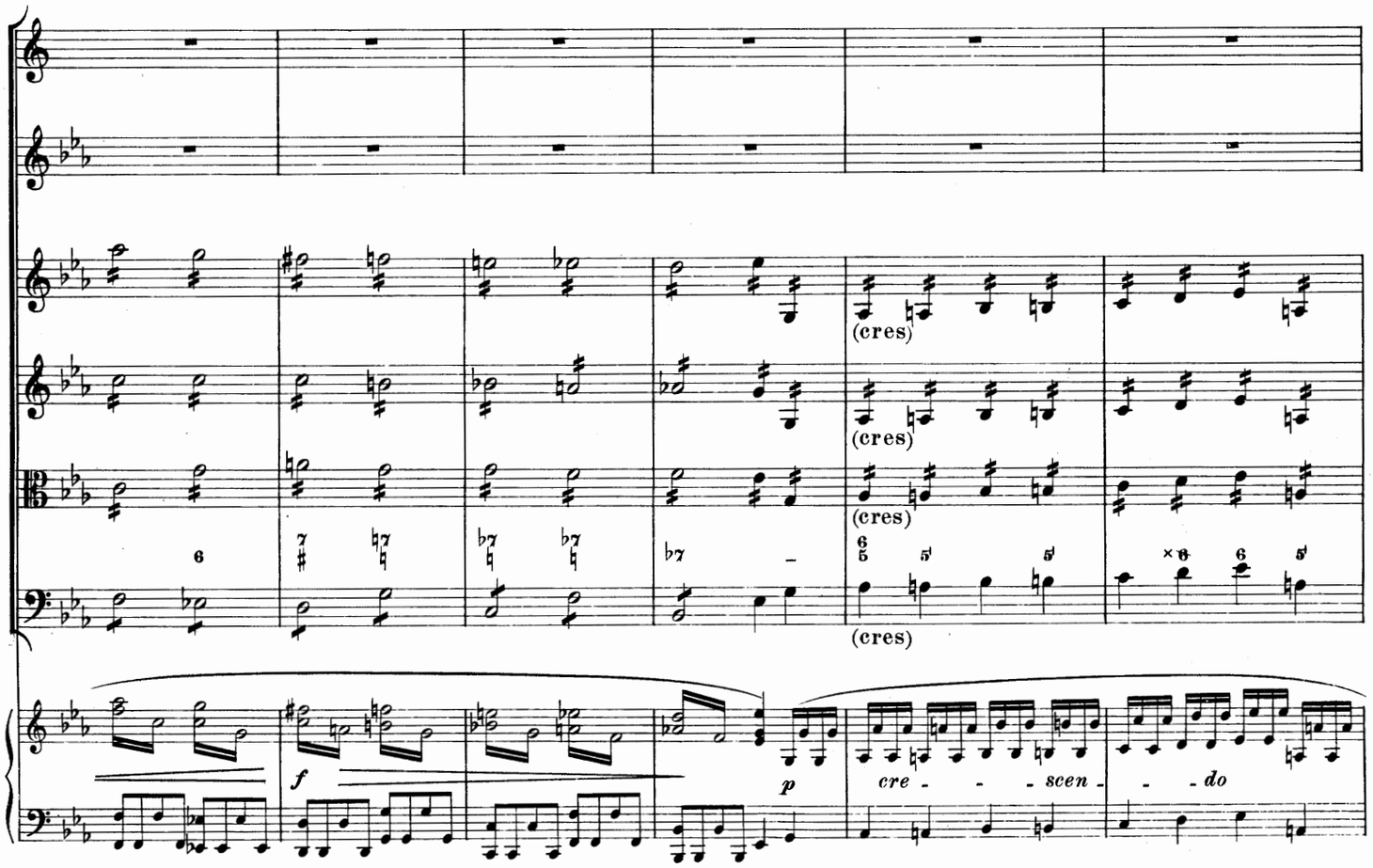

Fp
Soli
dolce
dim.

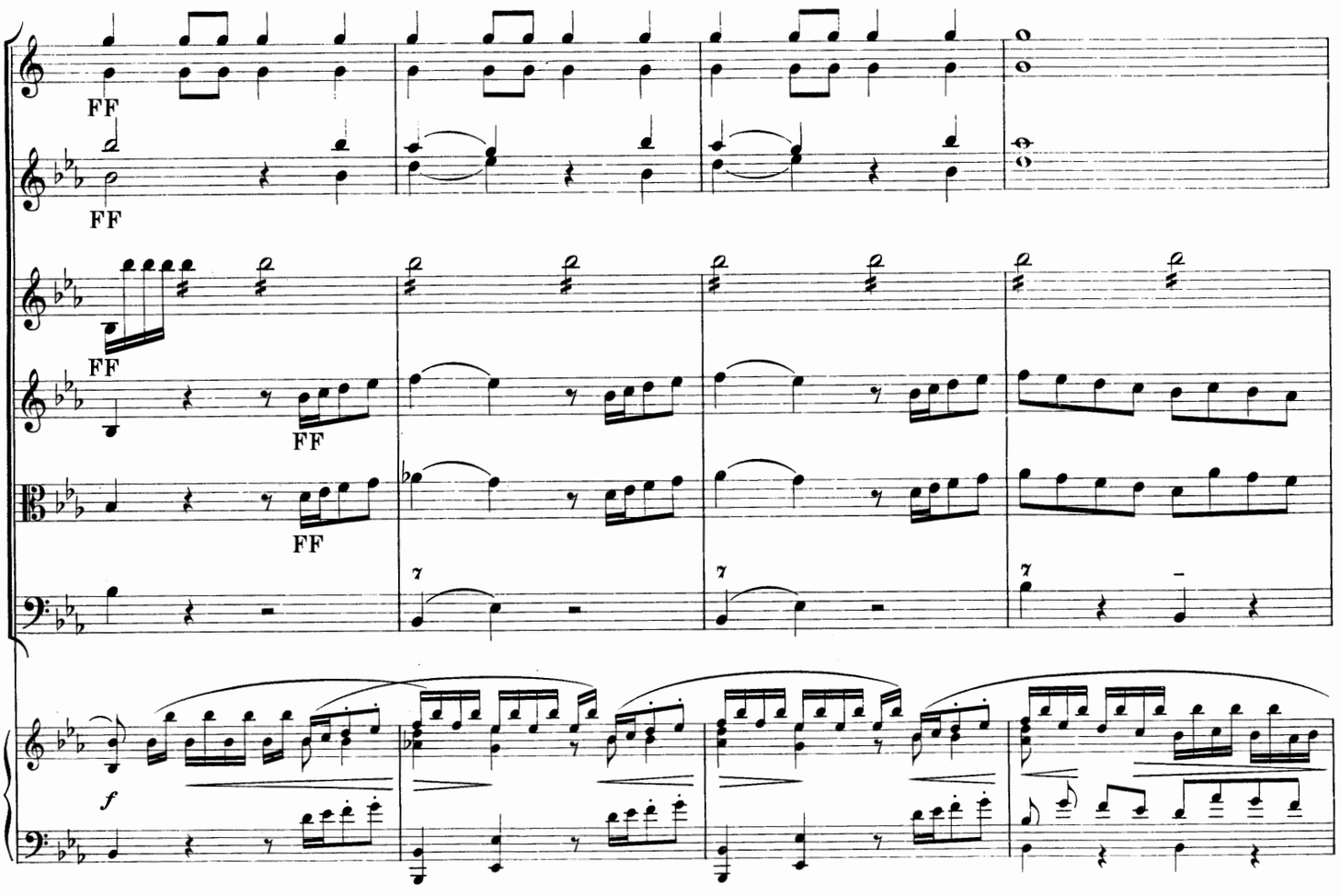

p
F
p
F
p
F
f
p

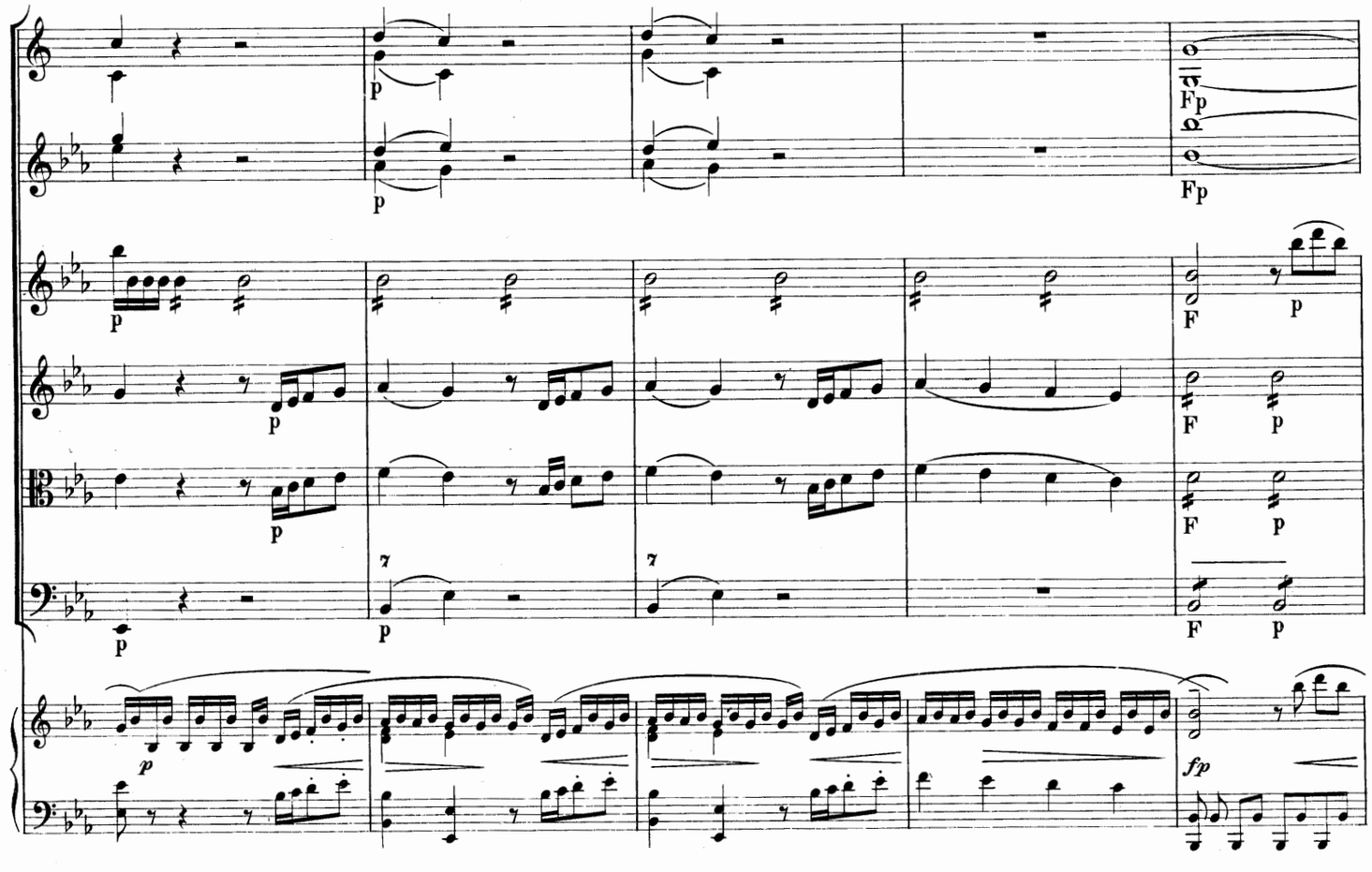

a 2.
p
cres
a 2.
p
cres
pp
cres
p
cres
p
cres
p
cres
pp
cresc.

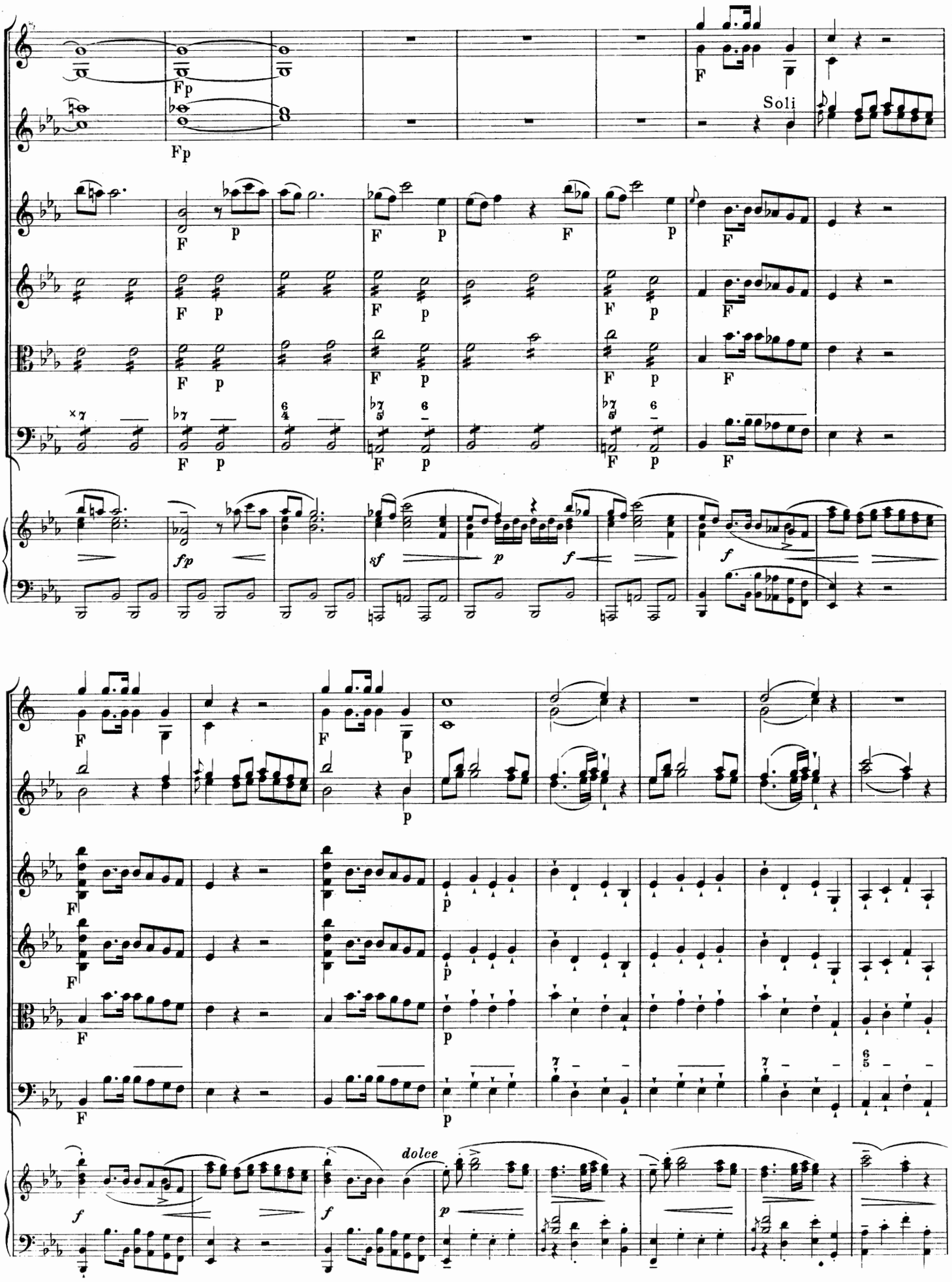

F
FF
a 2.
ff
(allarg...)
sf p
f

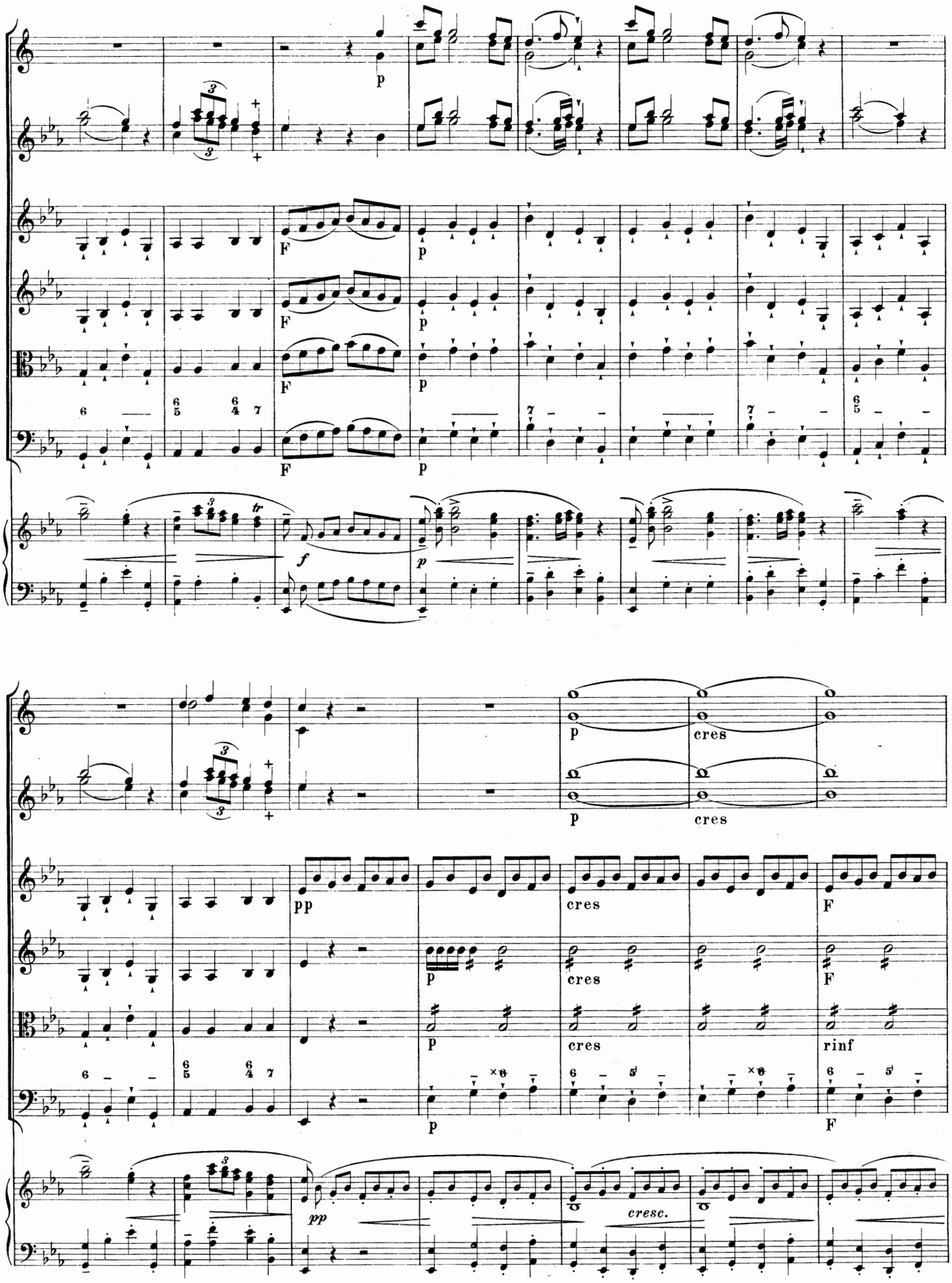

p
f
p

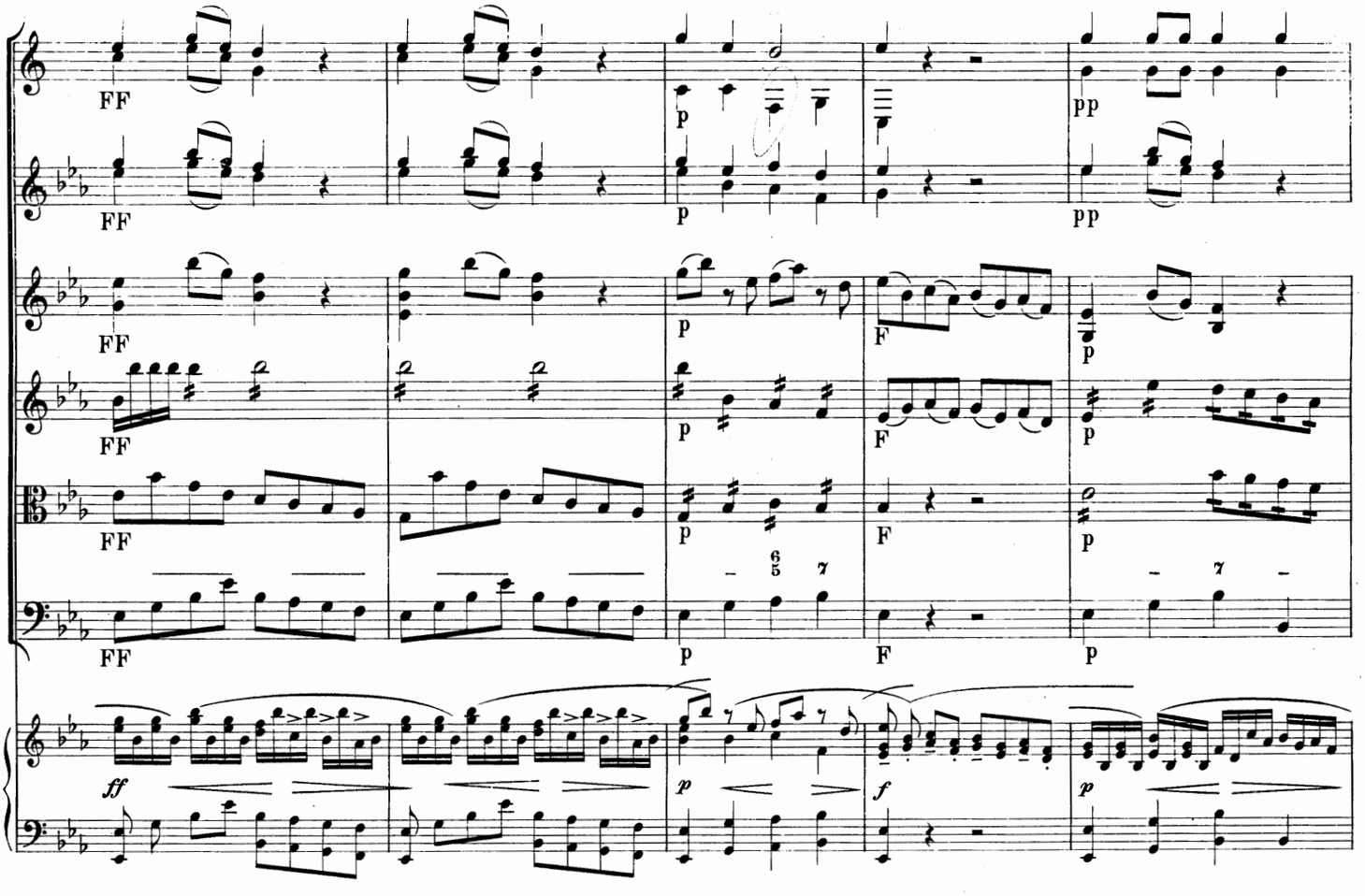

(cres)
(cres)
(cres)
(cres)
f
p
cre - - - scen - - do

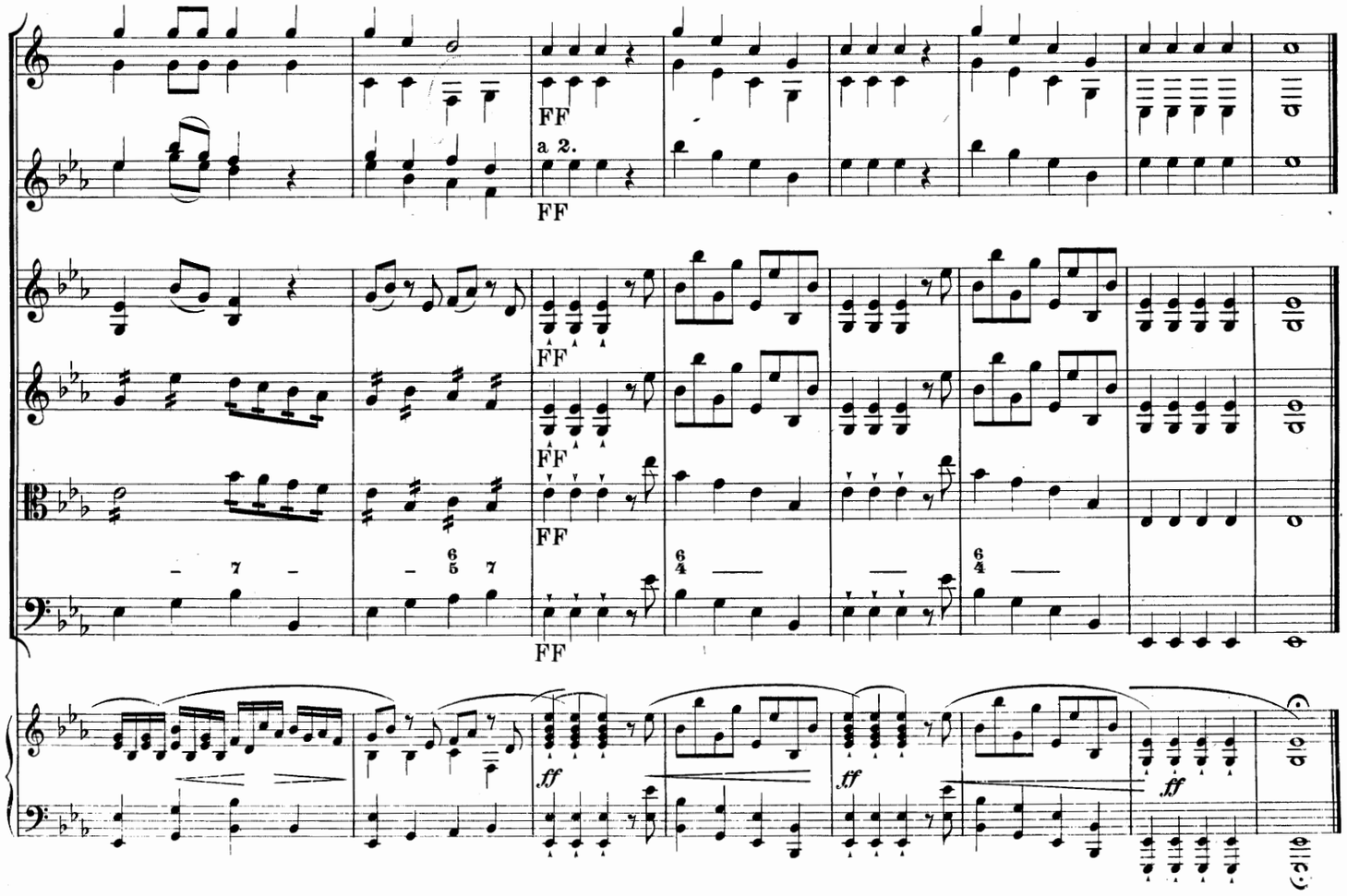

FF
FF
FF
FF
FF
f

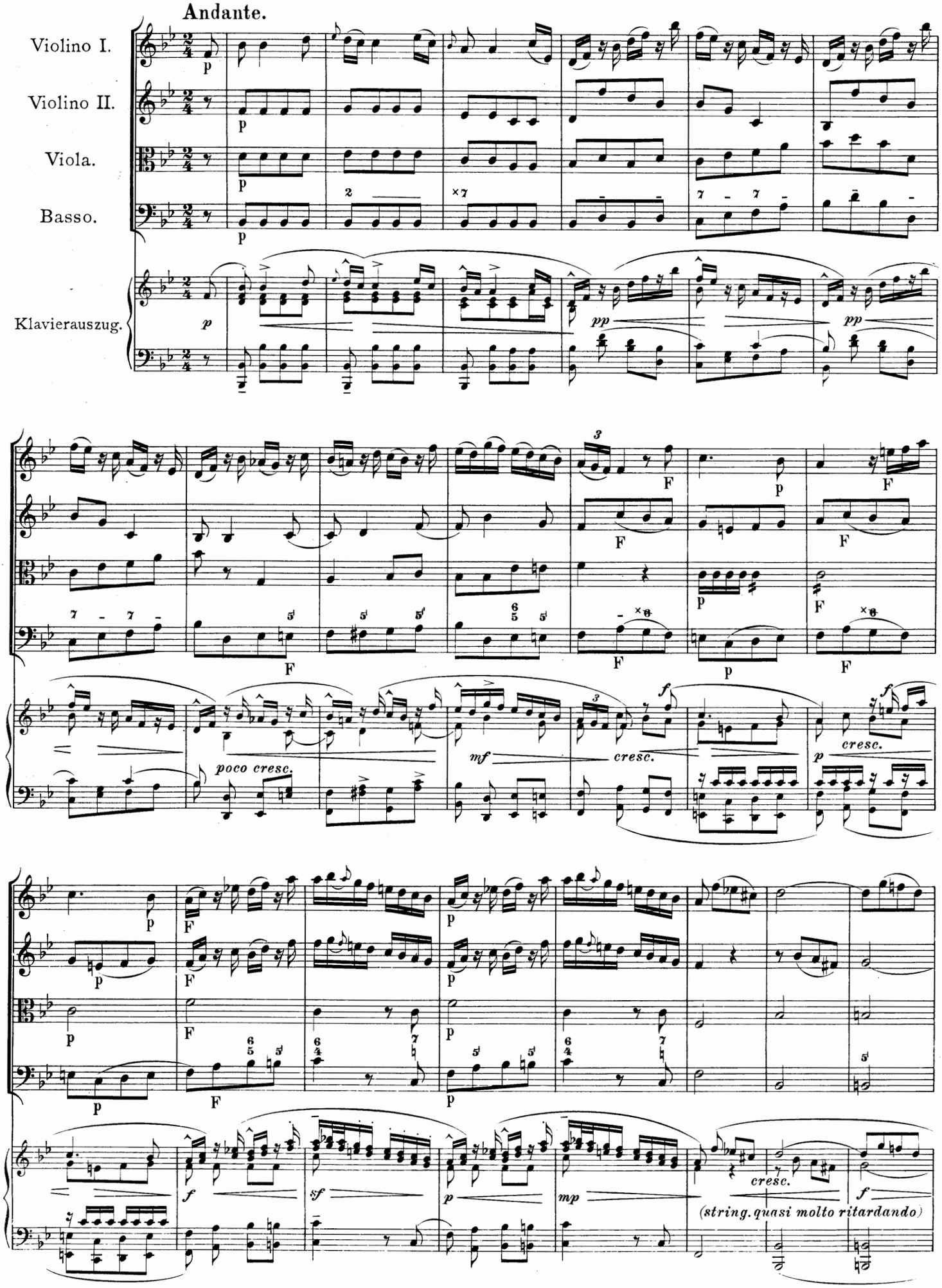

p
Fp
F
fp

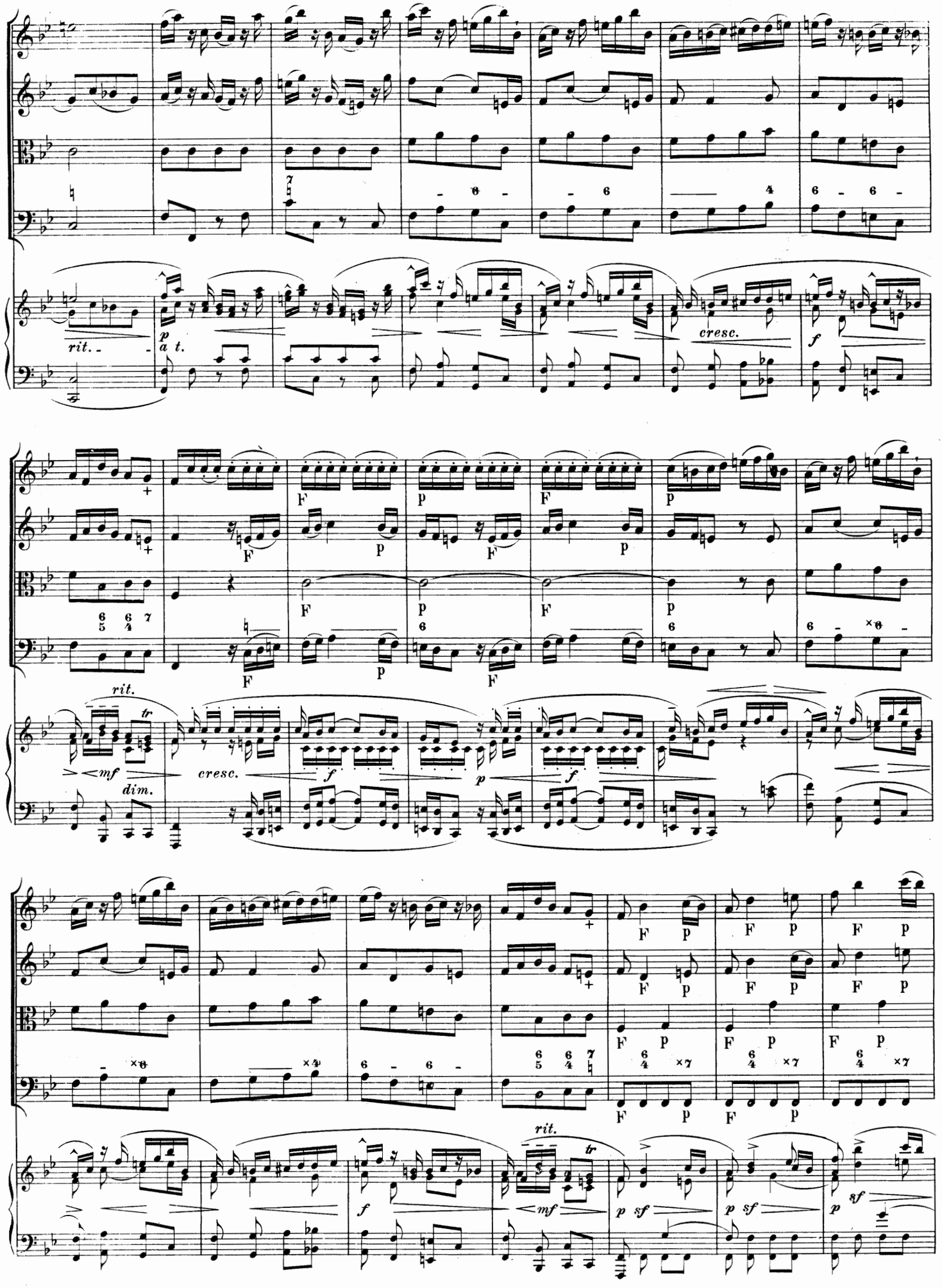

Soli
dolce

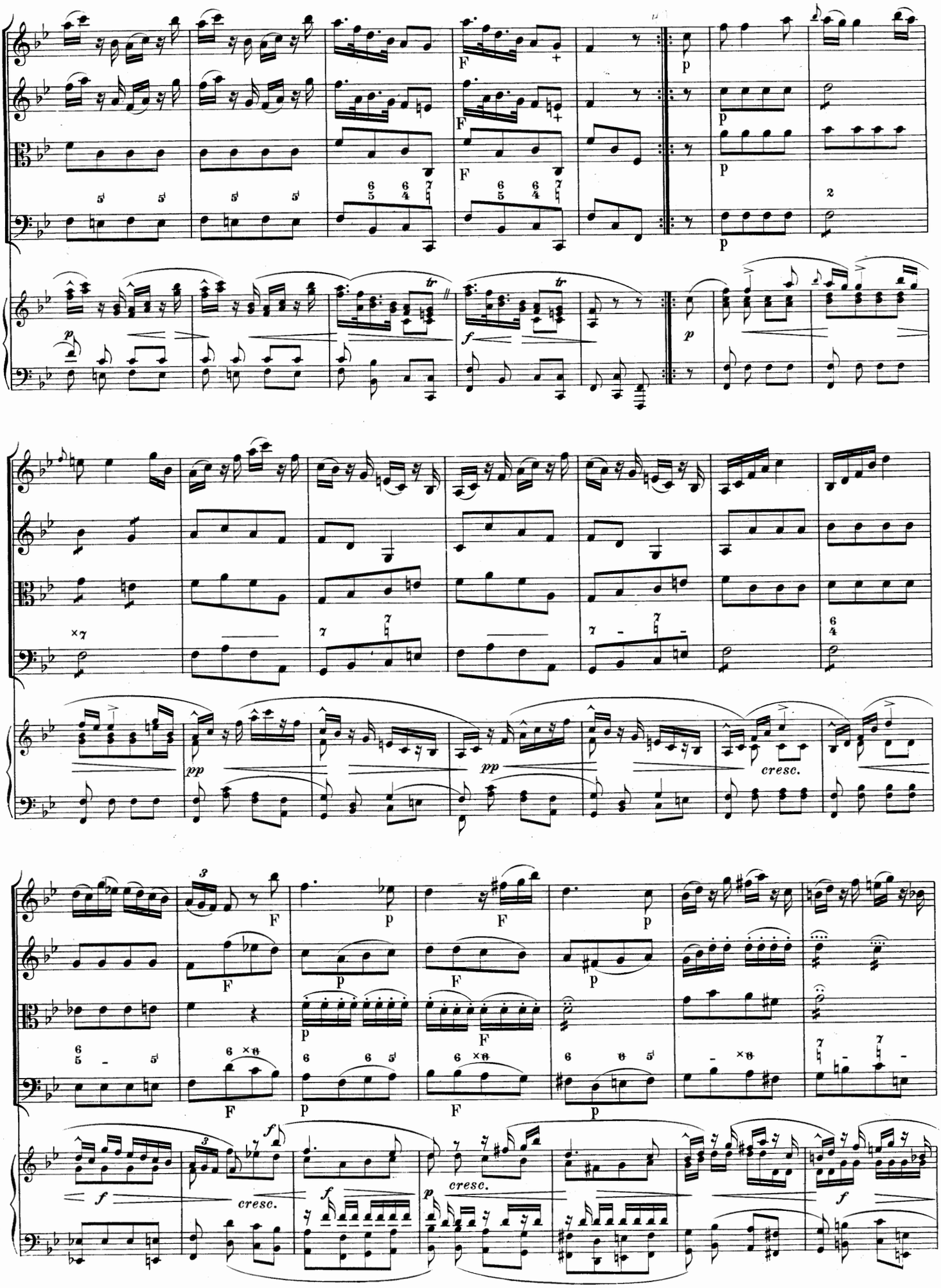

p
F
p
F
p
F
p
f
p
p
cres
p
cres
pp
cres
F
p
cres
F
p
cres
rinf
p
F
pp
cresc.

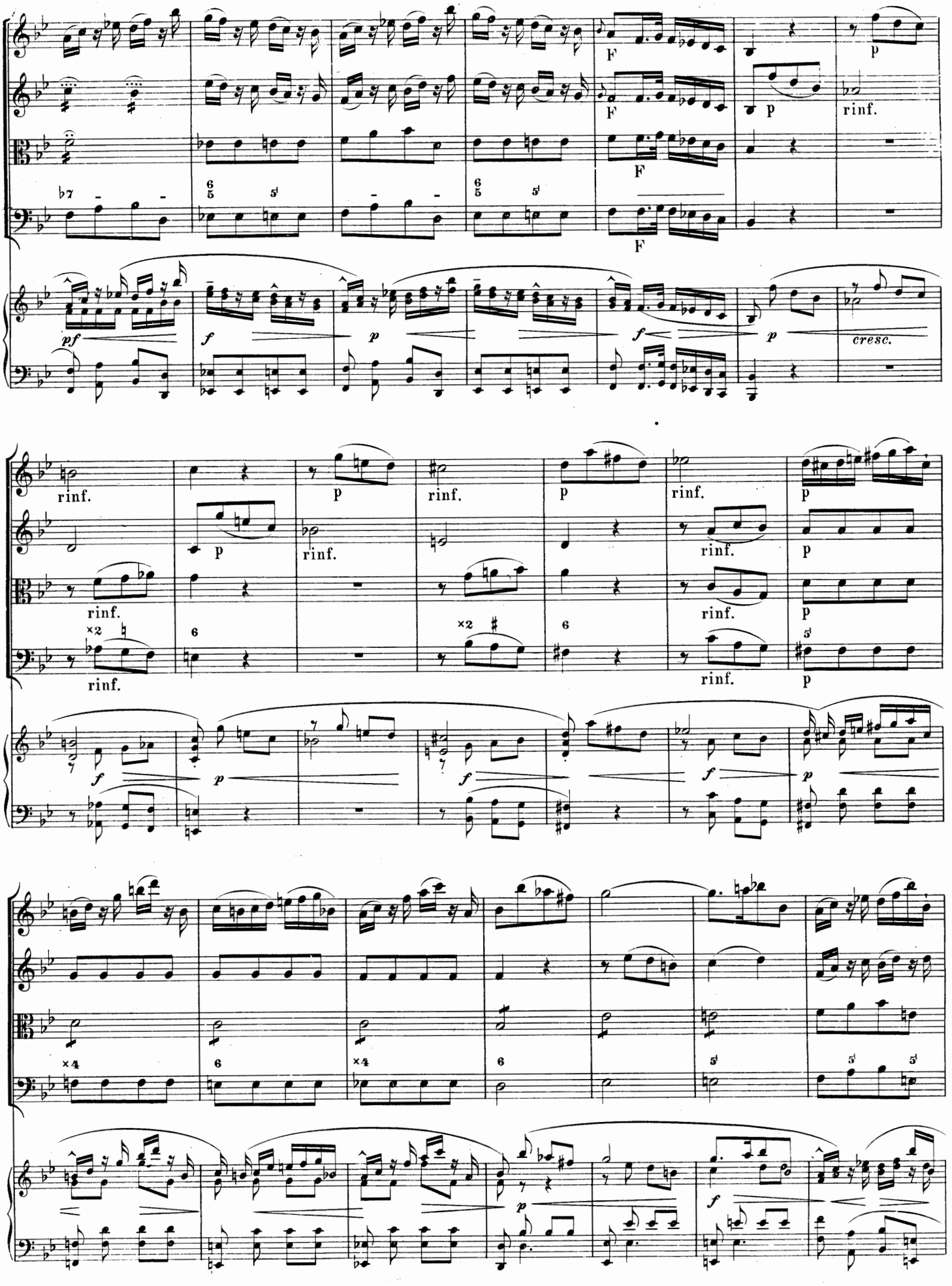

FF
p
pp
F
ff
f

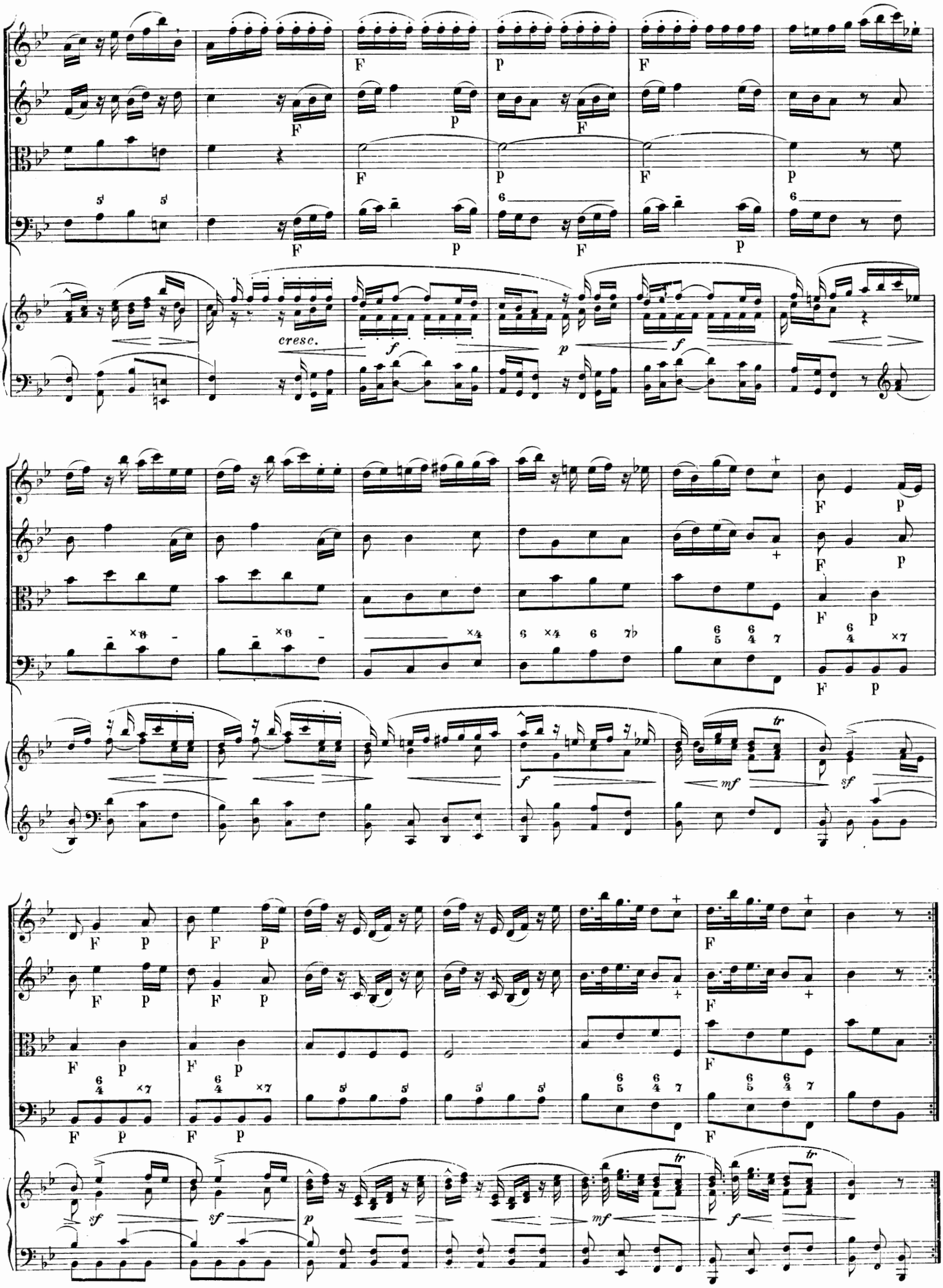

FF
a 2.
ff

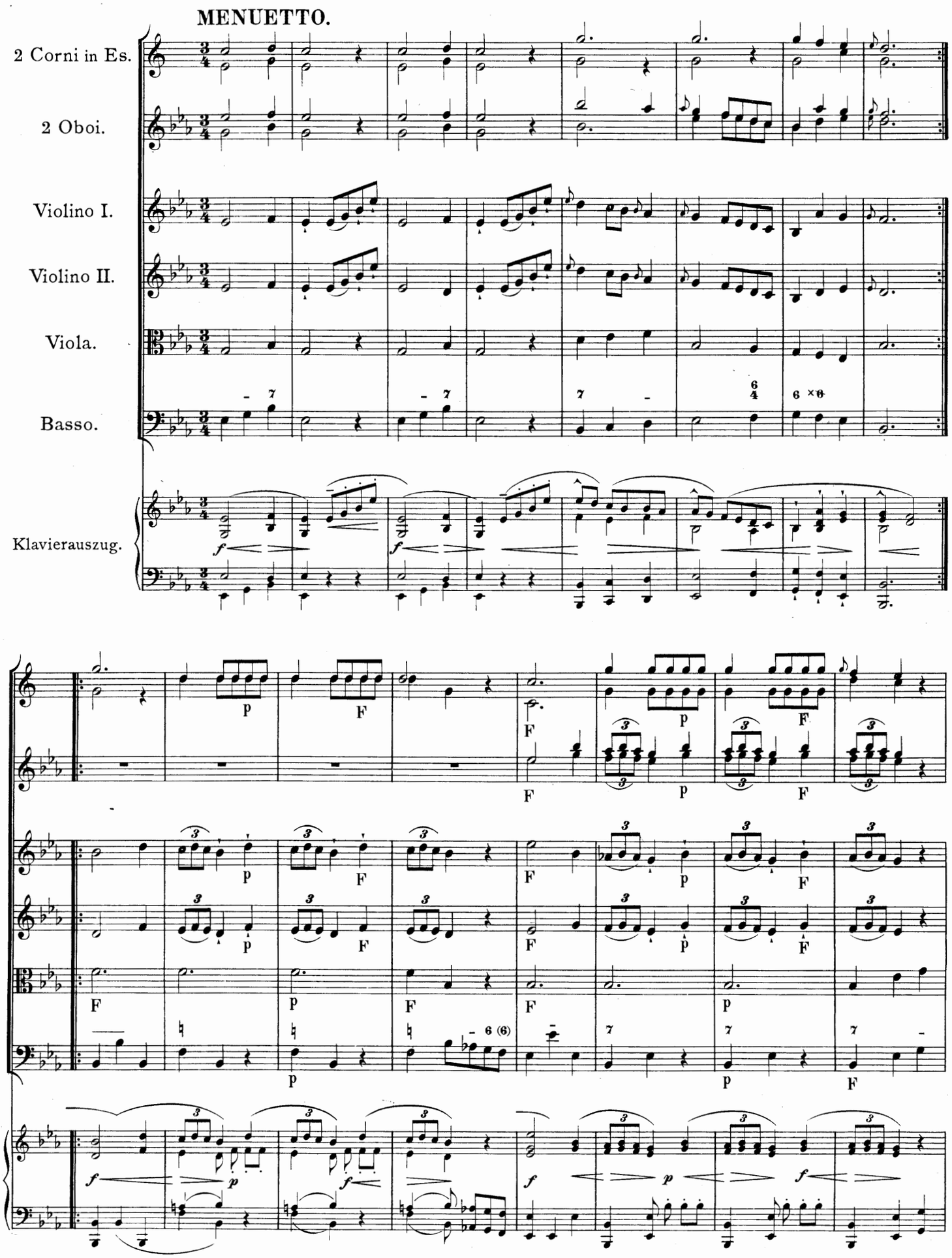

Andante.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Basso.
Klavierauszug.
poco cresc.
cresc.
(string. quasi molto ritardando)

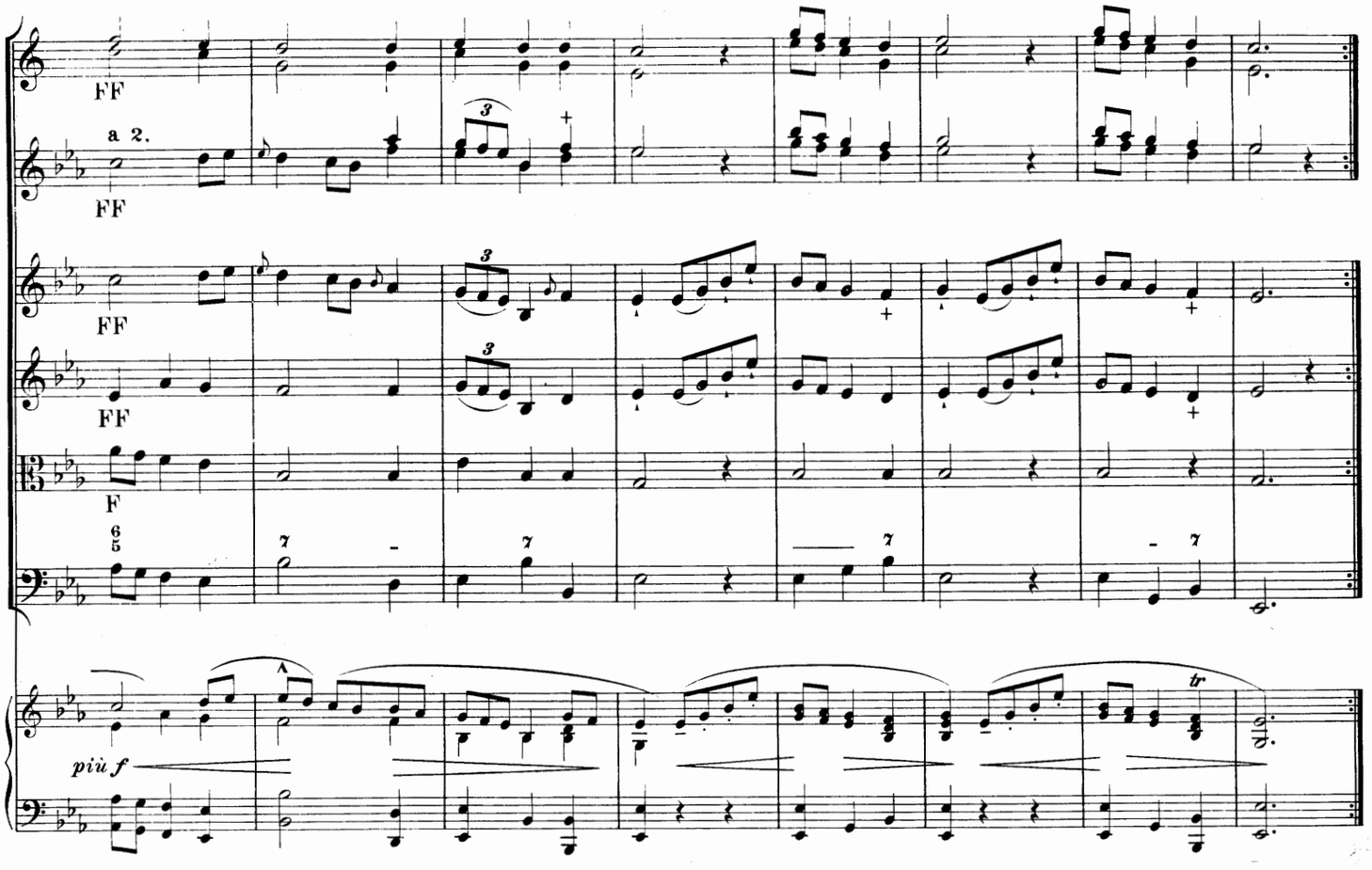

rit.
p
a t.
cresc.
f
F
p
rit.
tr
mf
dim.
cresc.
f
p
f
rit.
tr
mf
p sf
p sf
p sf

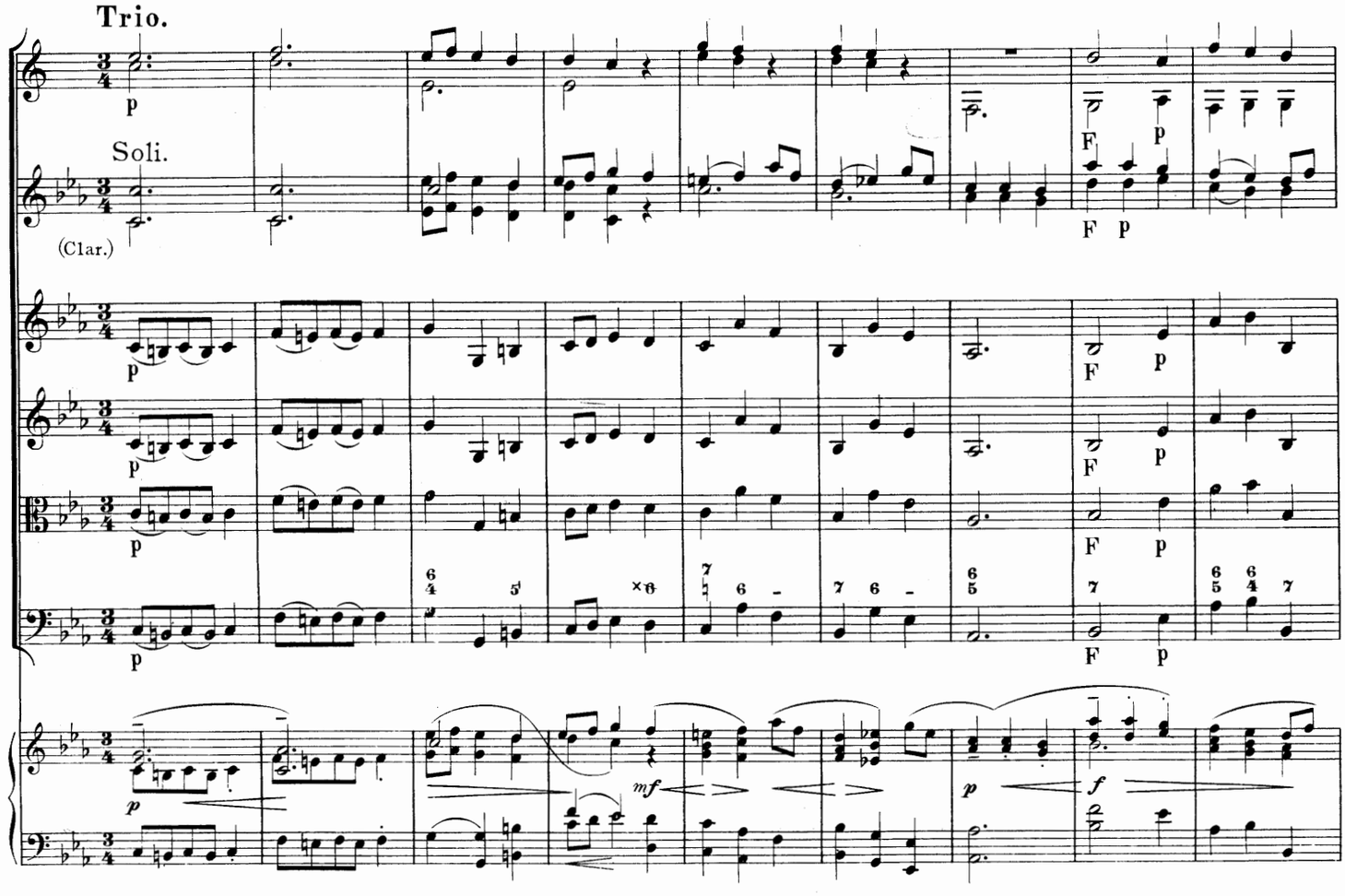

F
p
tr
f
pp
cresc.

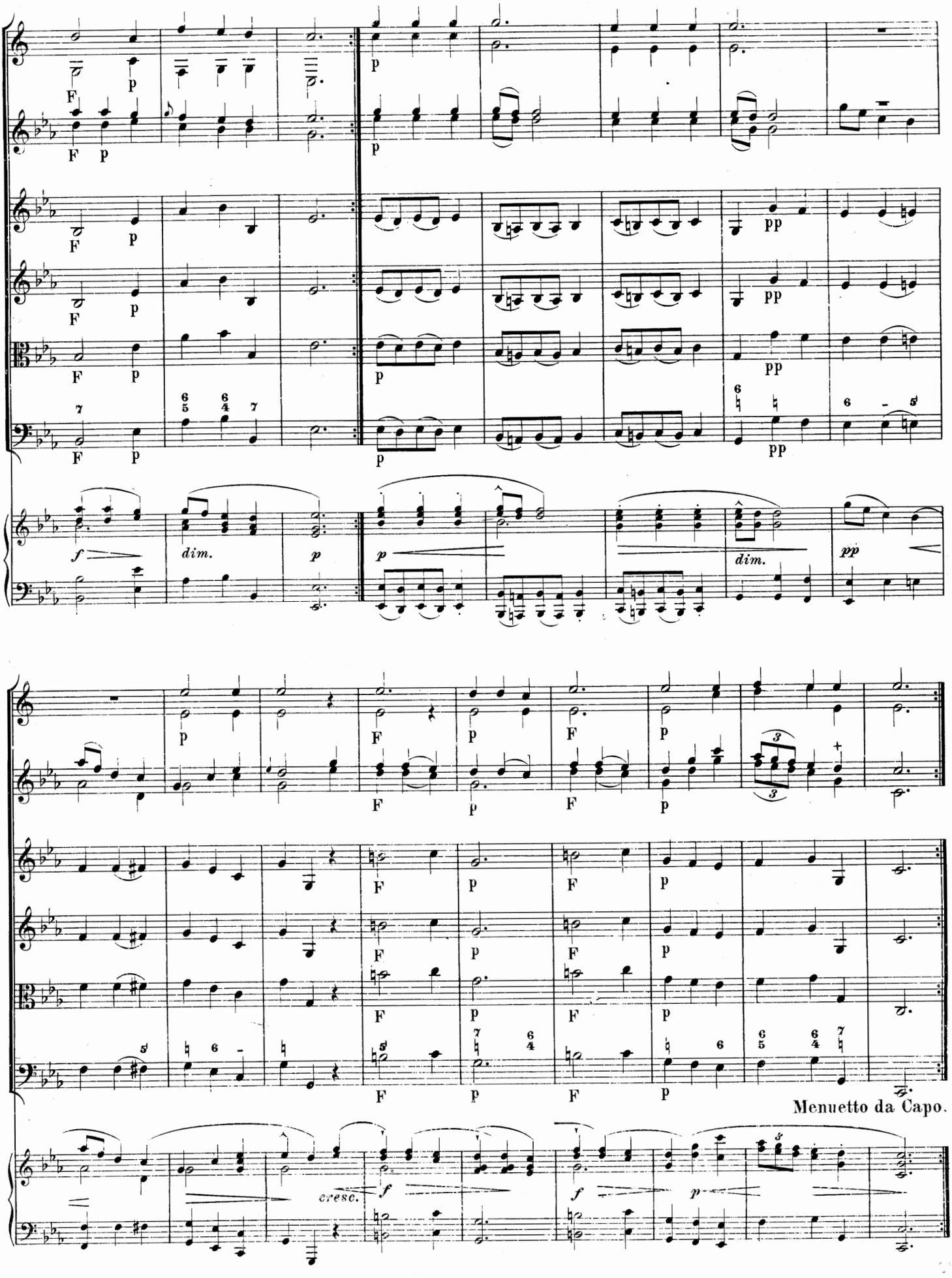

F
p
rinf.
pf
f
cresc.
×2
×4

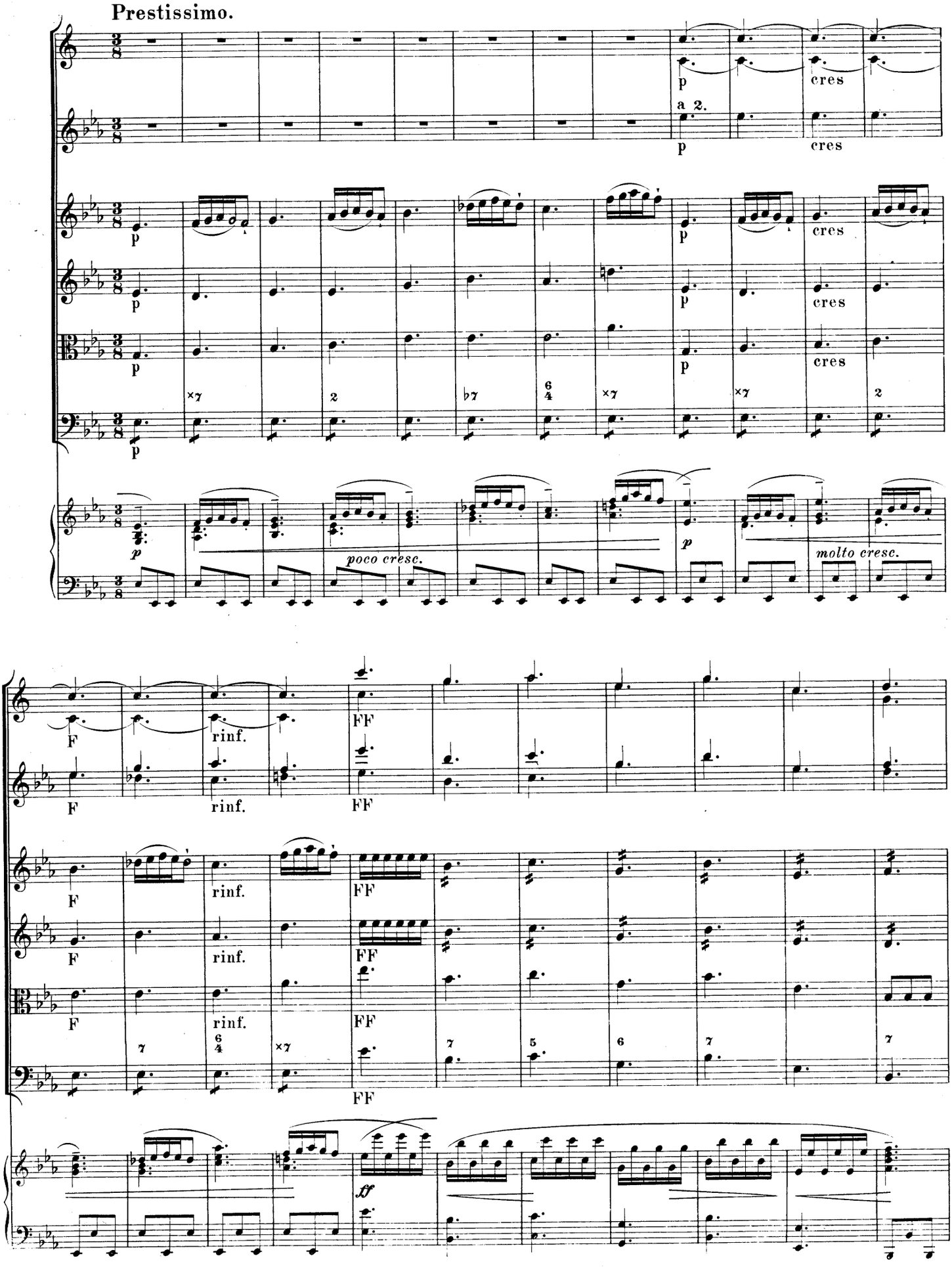

cresc.

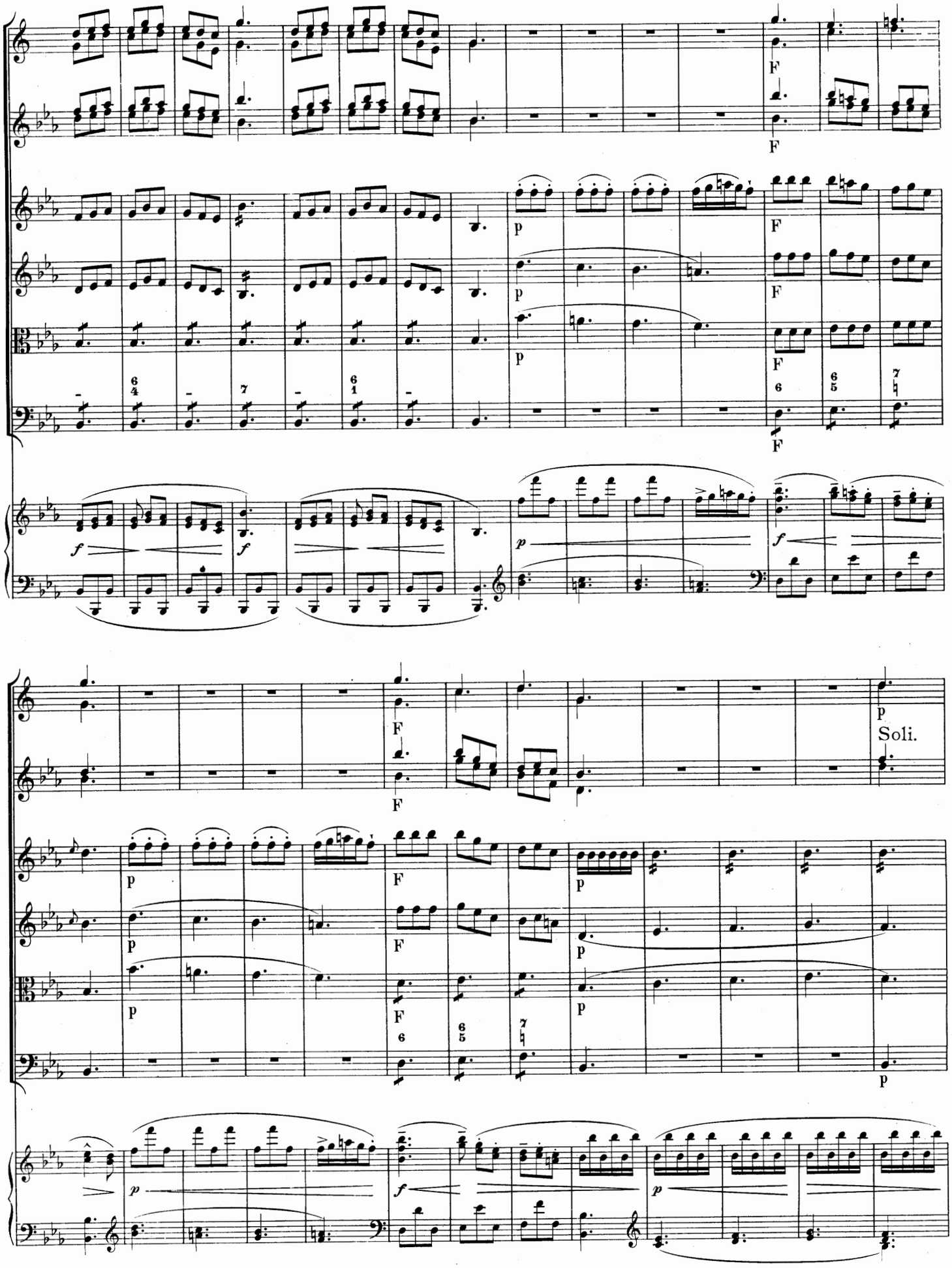

MENUETTO.
2 Corni in Es.
2 Oboi.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Basso.
Klavierauszug.


FF
a 2.
FF
FF
FF
F
più f

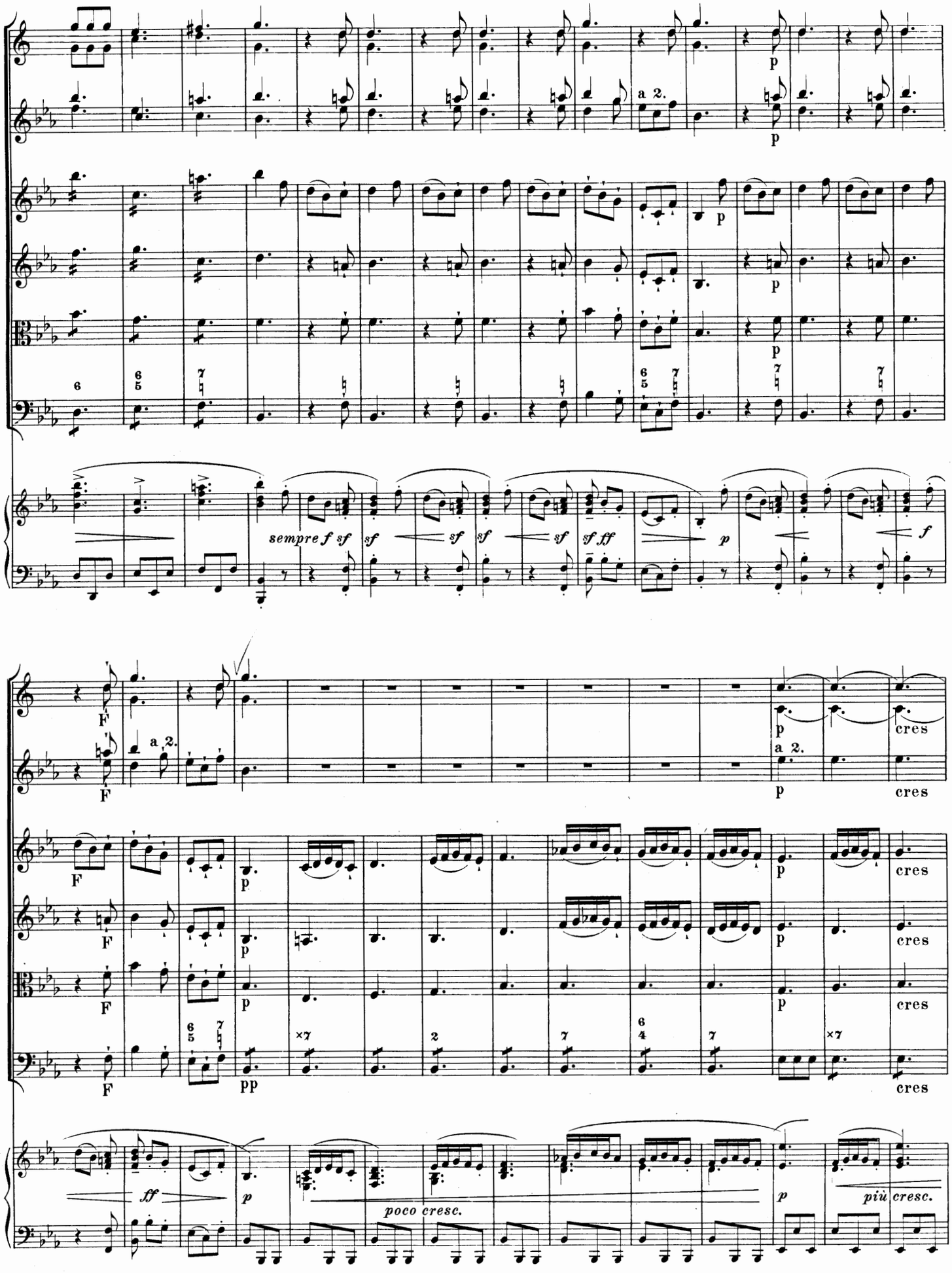

Trio.
p
Soli.
(Clar.)
F
p
mf
f

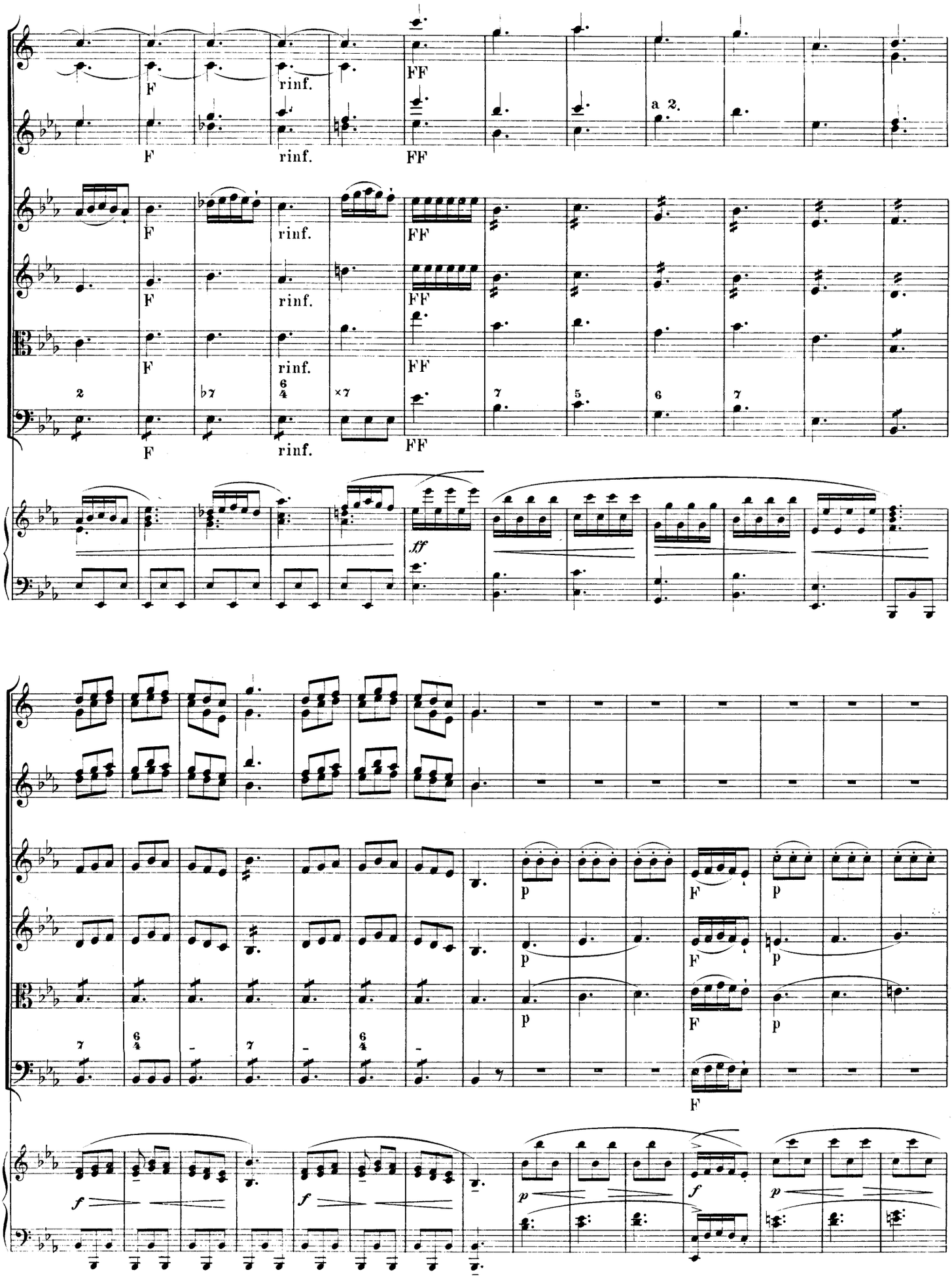

Menuetto da Capo.

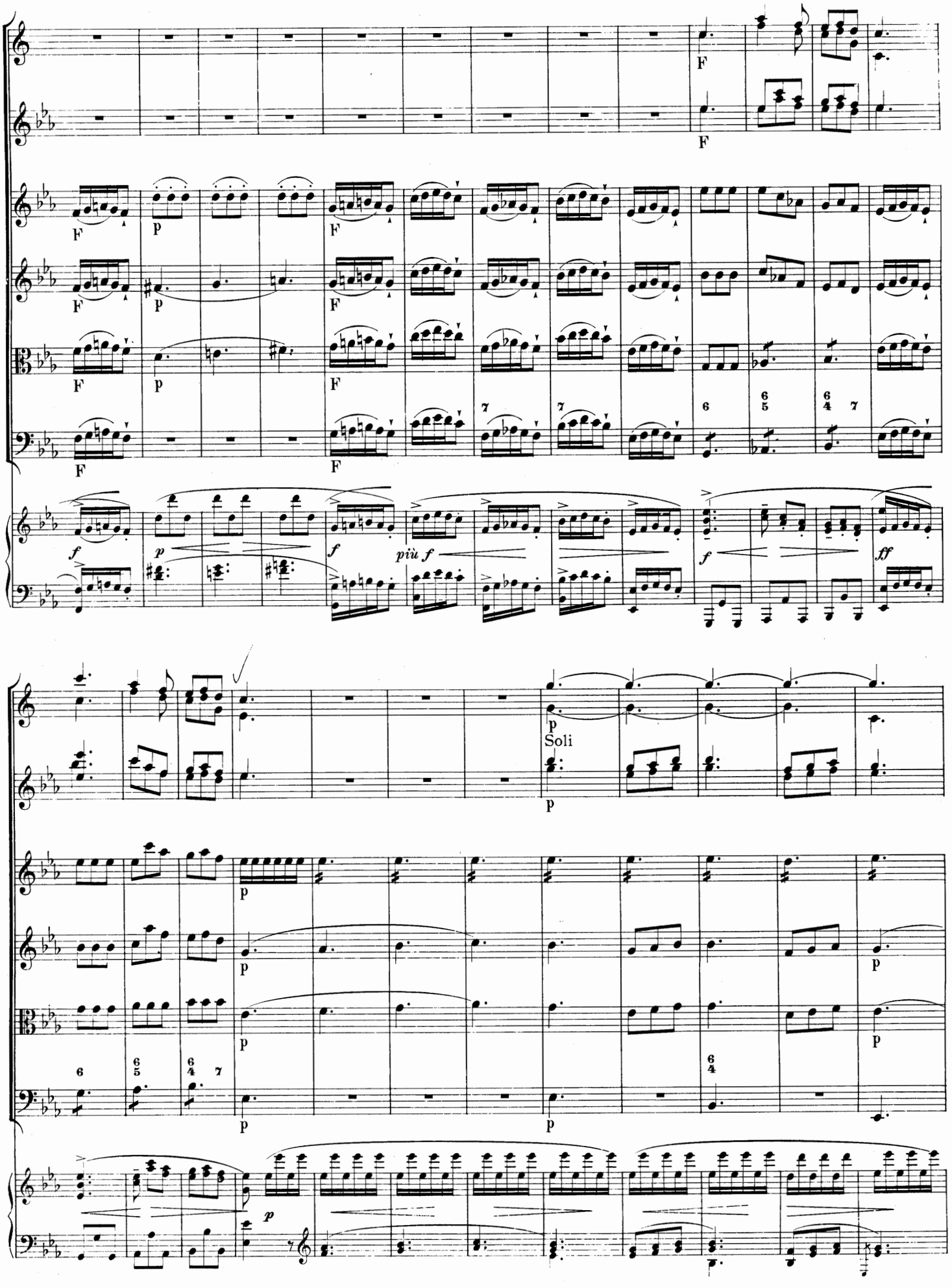

Prestissimo.
p
cres
a 2.
poco cresc.
molto cresc.
F
rinf.
FF
ff

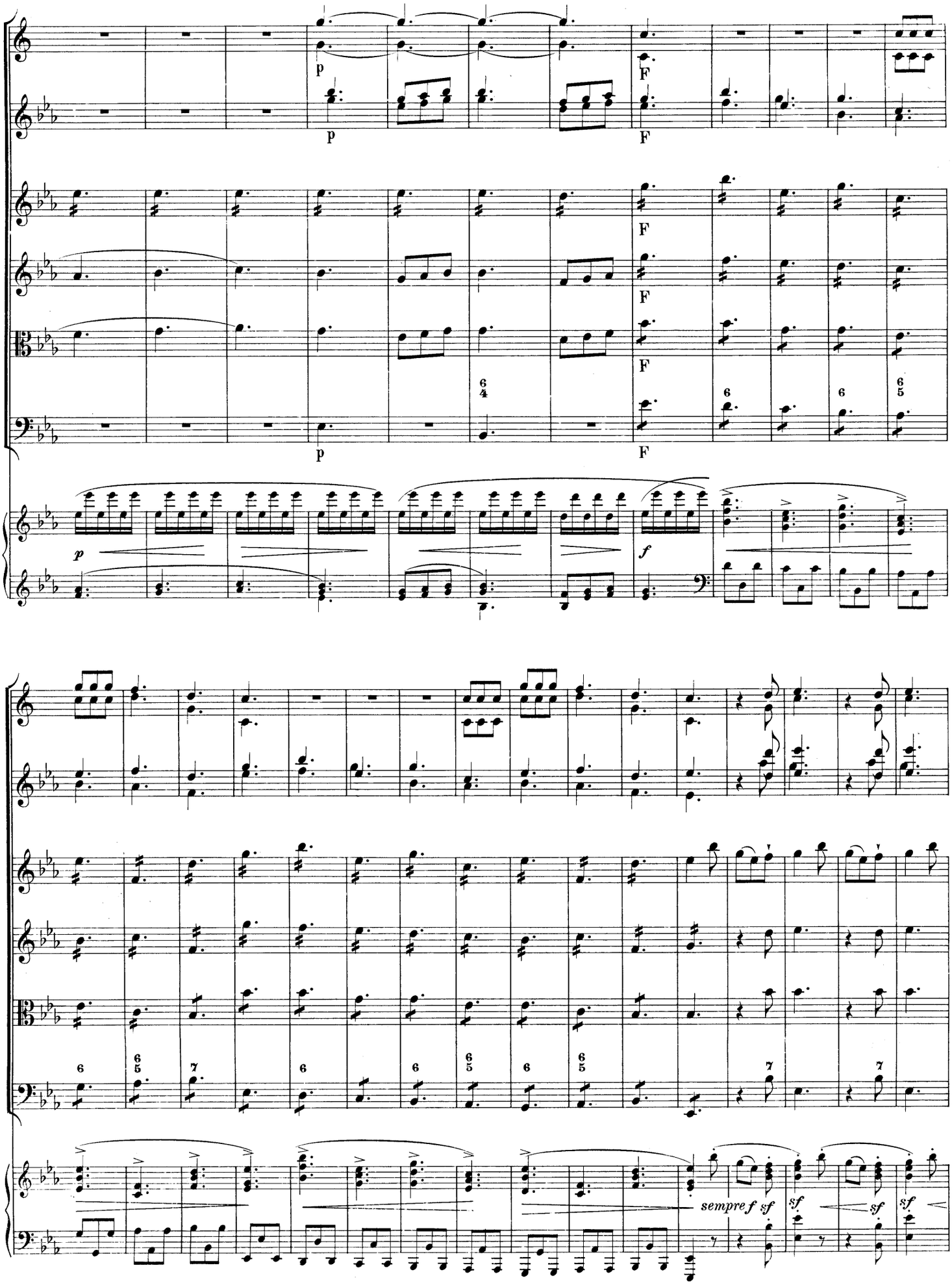

F
F
p
F
p
F
p
F
6
4
7
6
1
6
5
7
F
f
f
p
f
F
F
p
Soli.
F
F
p
F
p
F
p
F
6
6
5
7
p
p
f
p

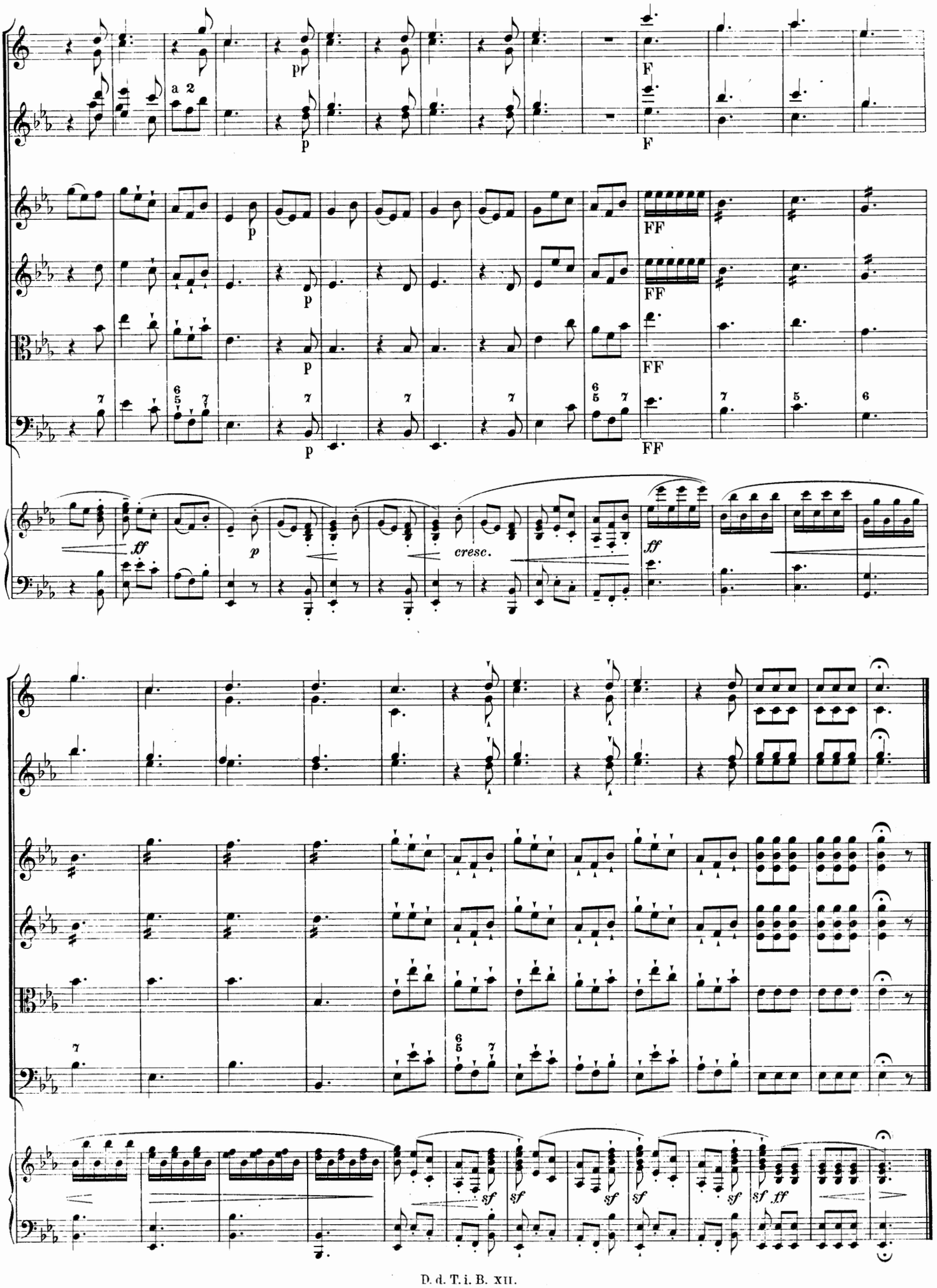
F
p
F
f


a 2.
sempre f sf
sf
sf
sf
sf
sf ff
p
f
F
a 2.
p
cres
pp
ff
poco cresc.
più cresc.


F
rinf.
FF
a 2.
F
rinf.
FF
F
rinf.
FF
F
rinf.
FF
F
rinf.
FF
ff
p
F
p
F
p
F
p
F
f
p
f
f
p

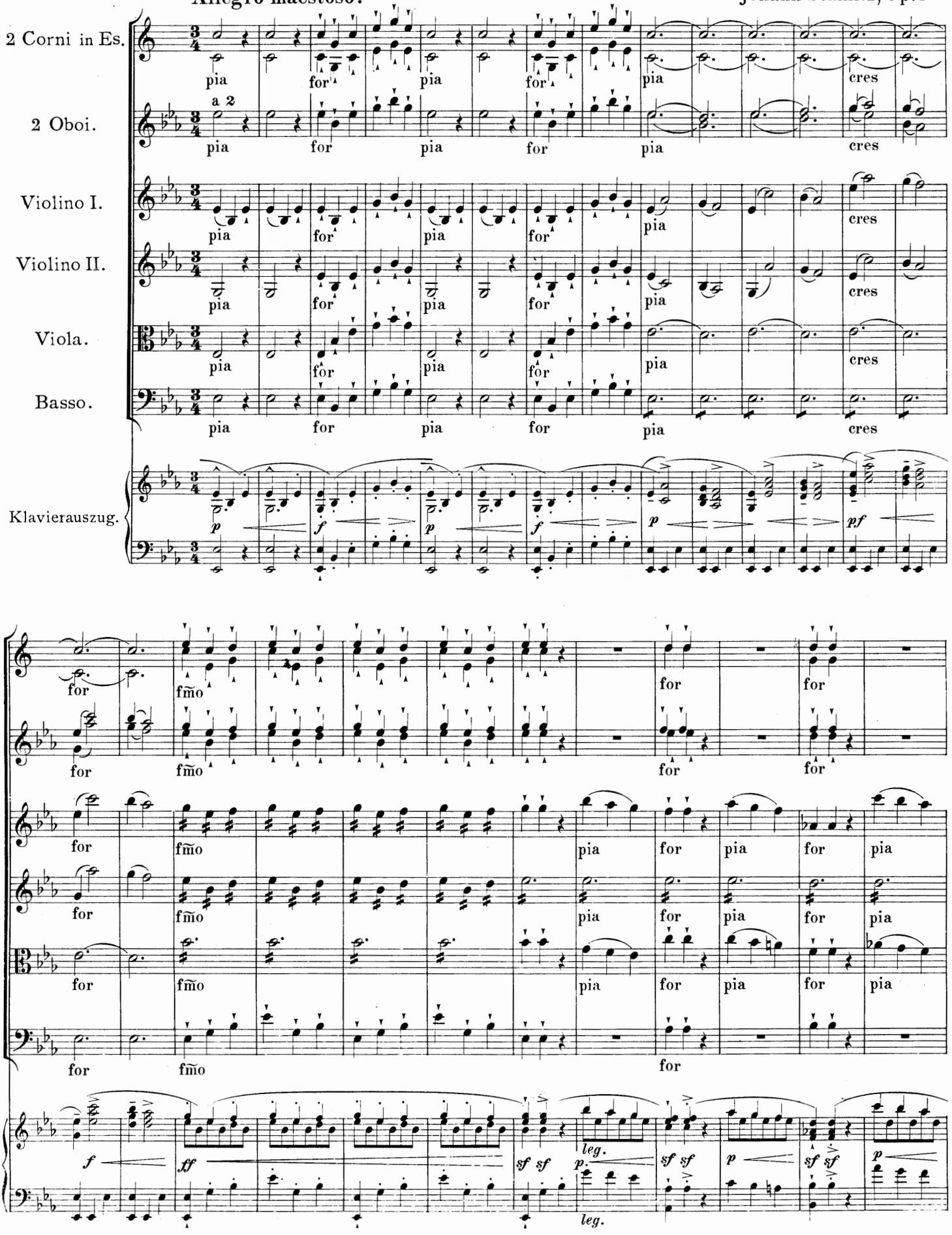

F
p
f
più f
ff
Soli

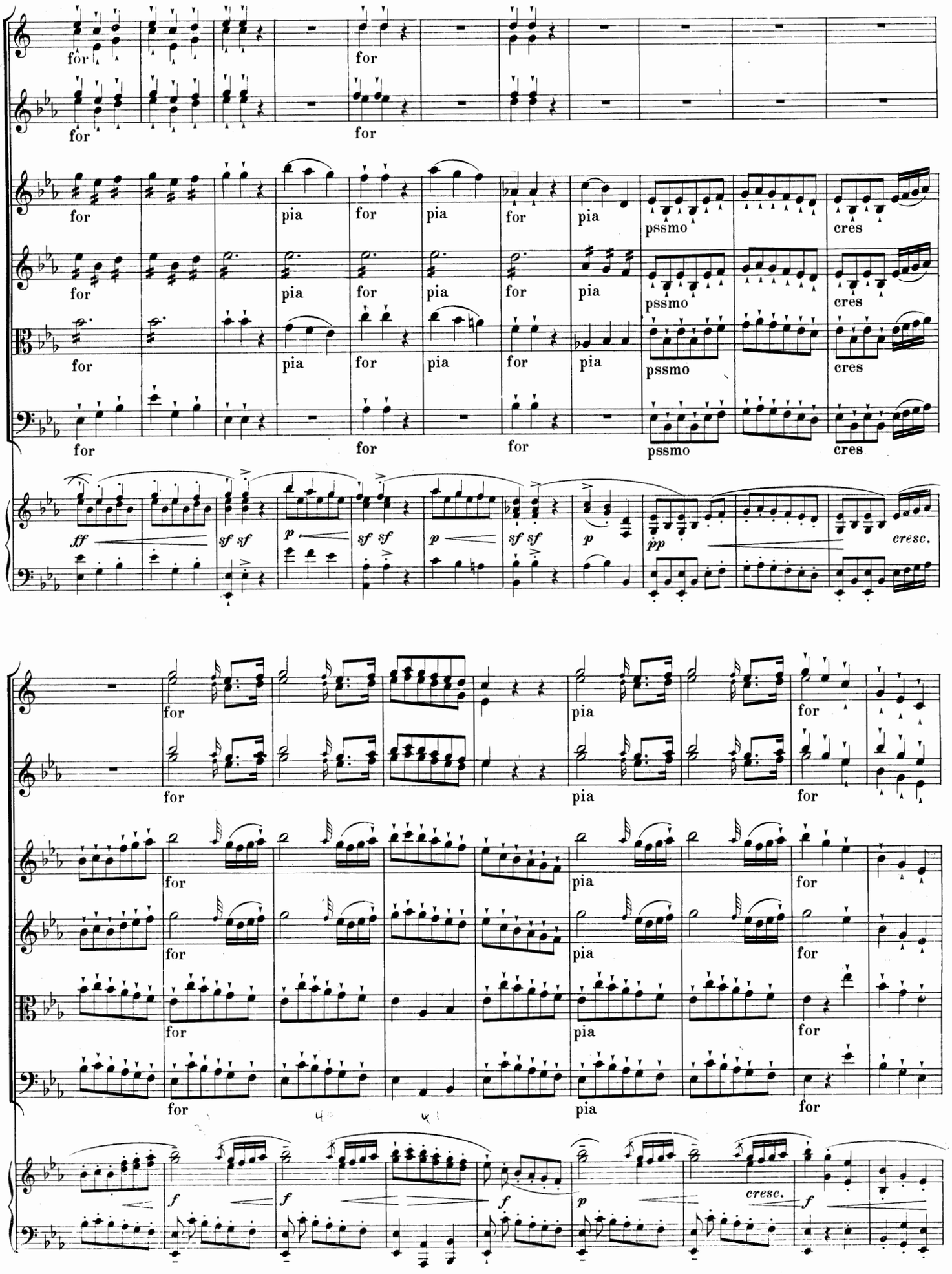

p
F
p
F
F
F
F
6 4
6
6 5
p
F
p
f
6
6 5
7
6
6
6 5
6
6 5
7
7
sempre f sf
sf
sf
sf

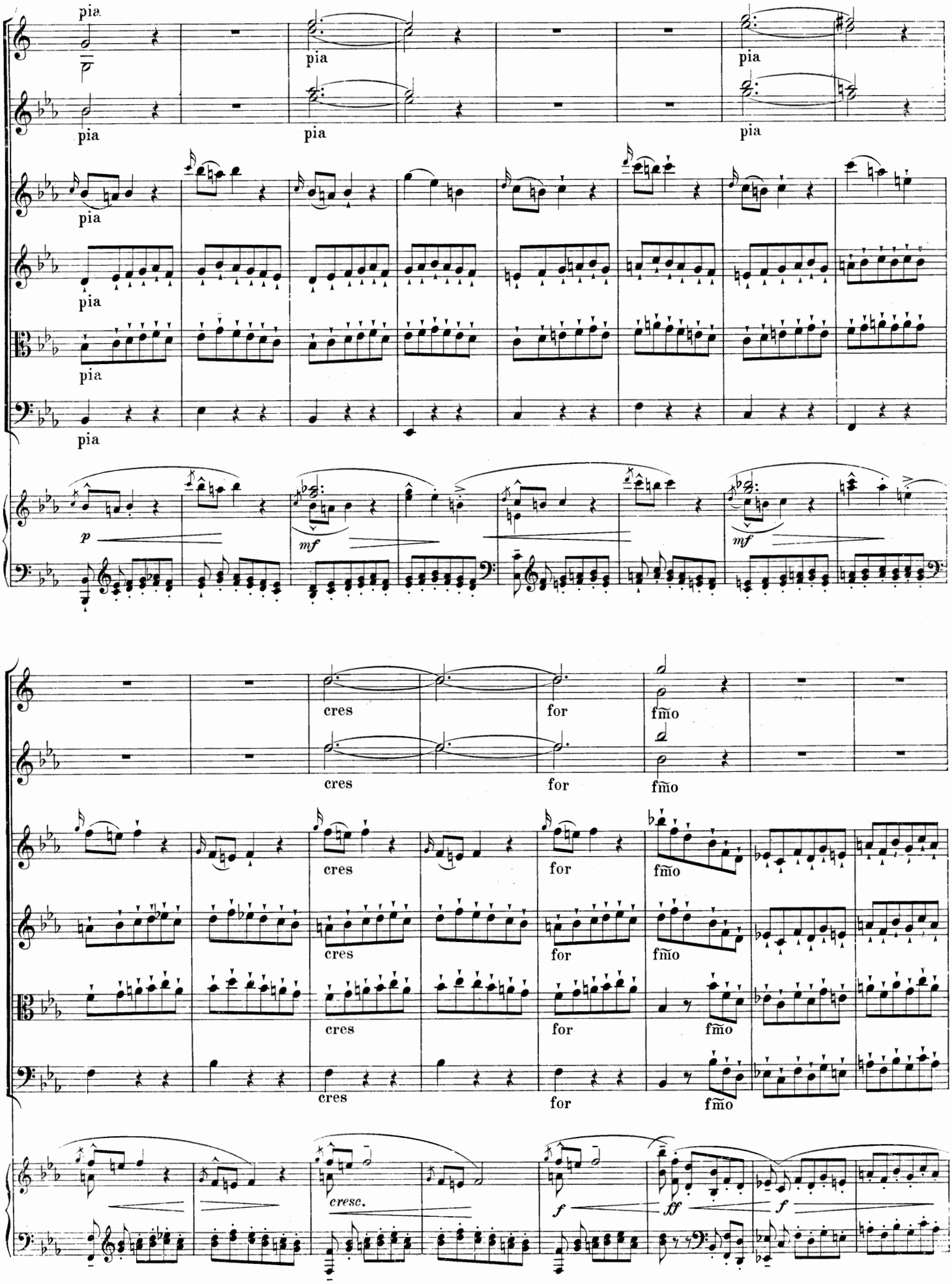

a 2
pp
p
F
FF
ff
cresc.
sf

Sinfonia a 8.

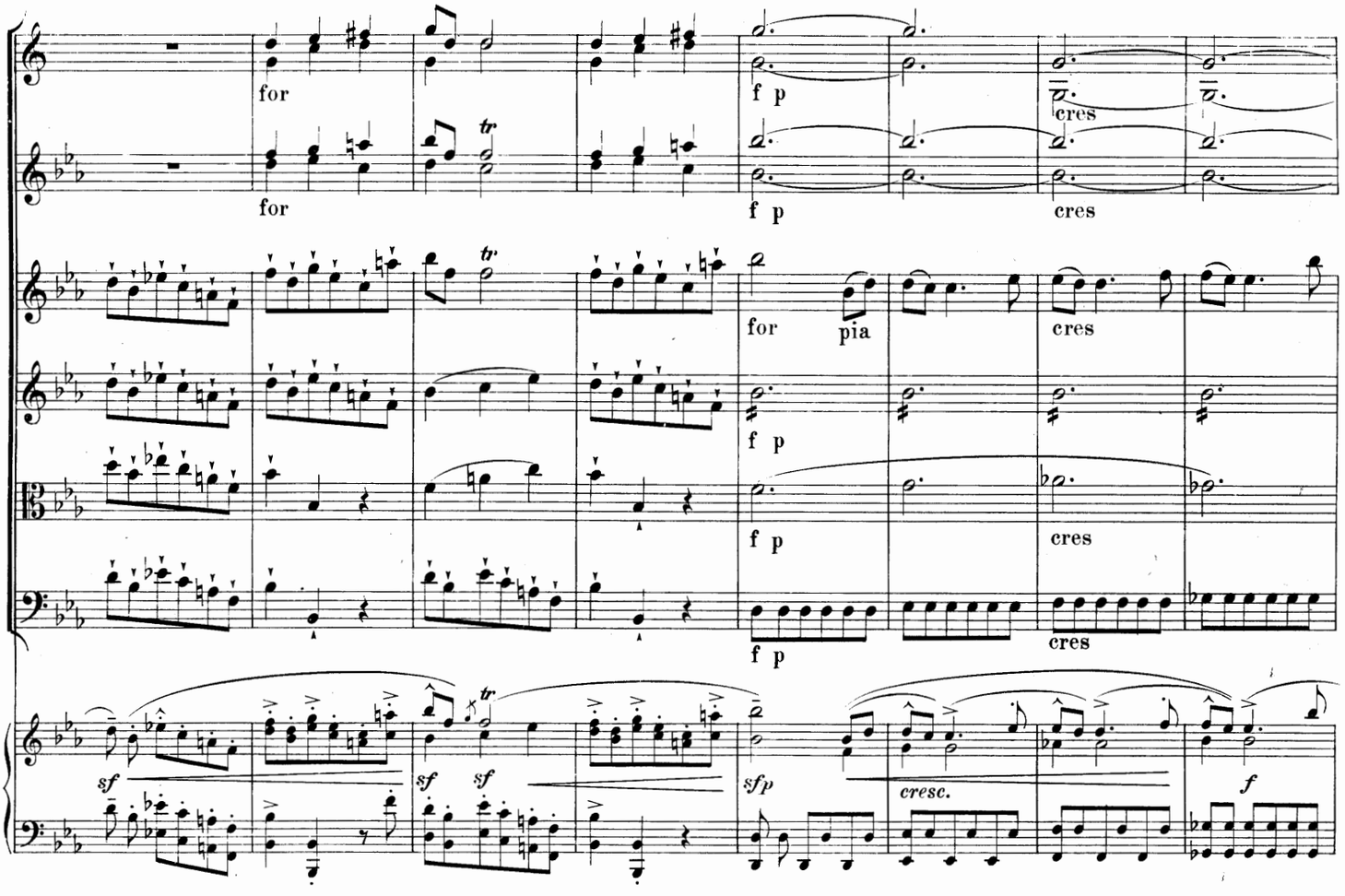
Allegro maestoso. Johann Stamitz, Op.4[VI]

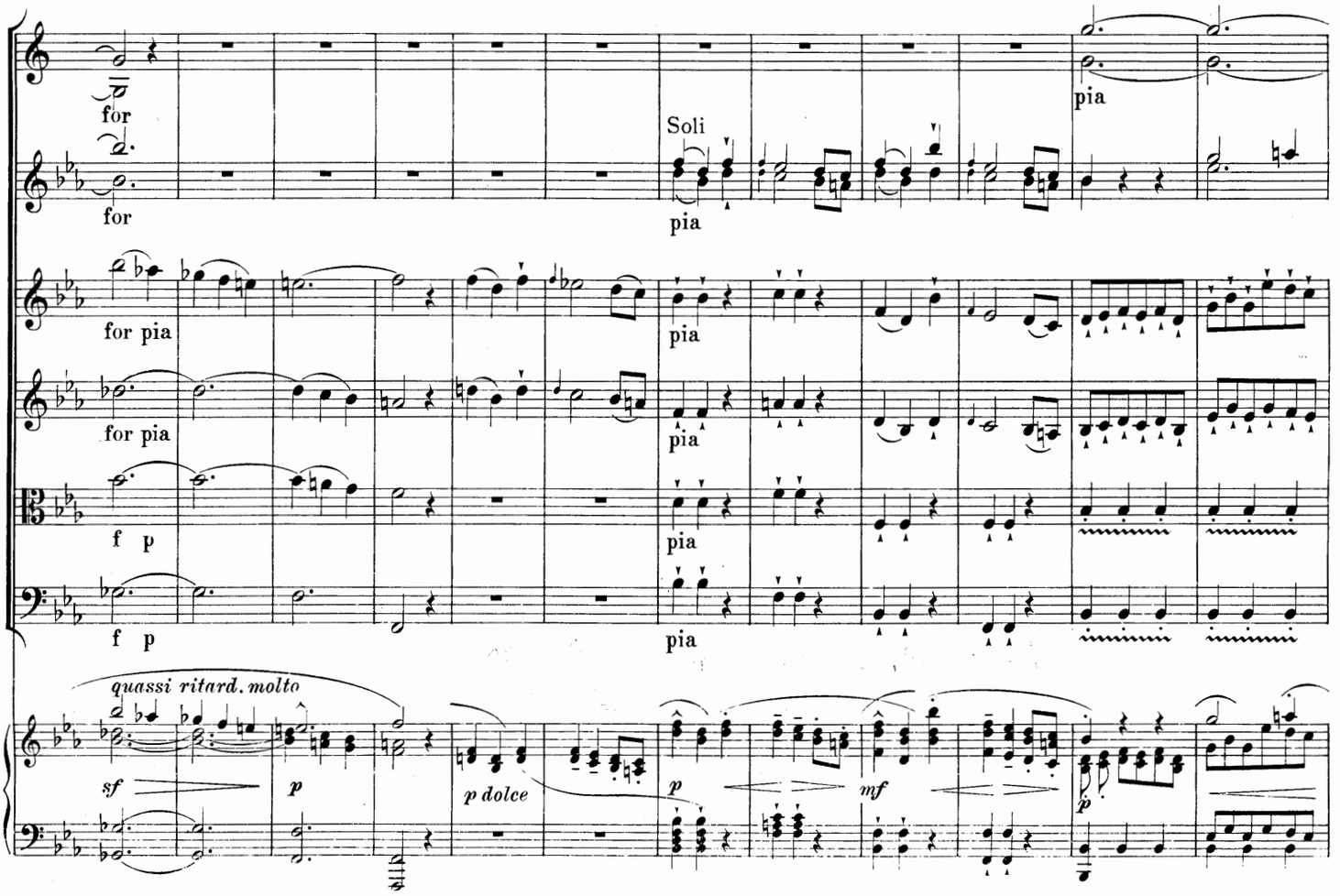


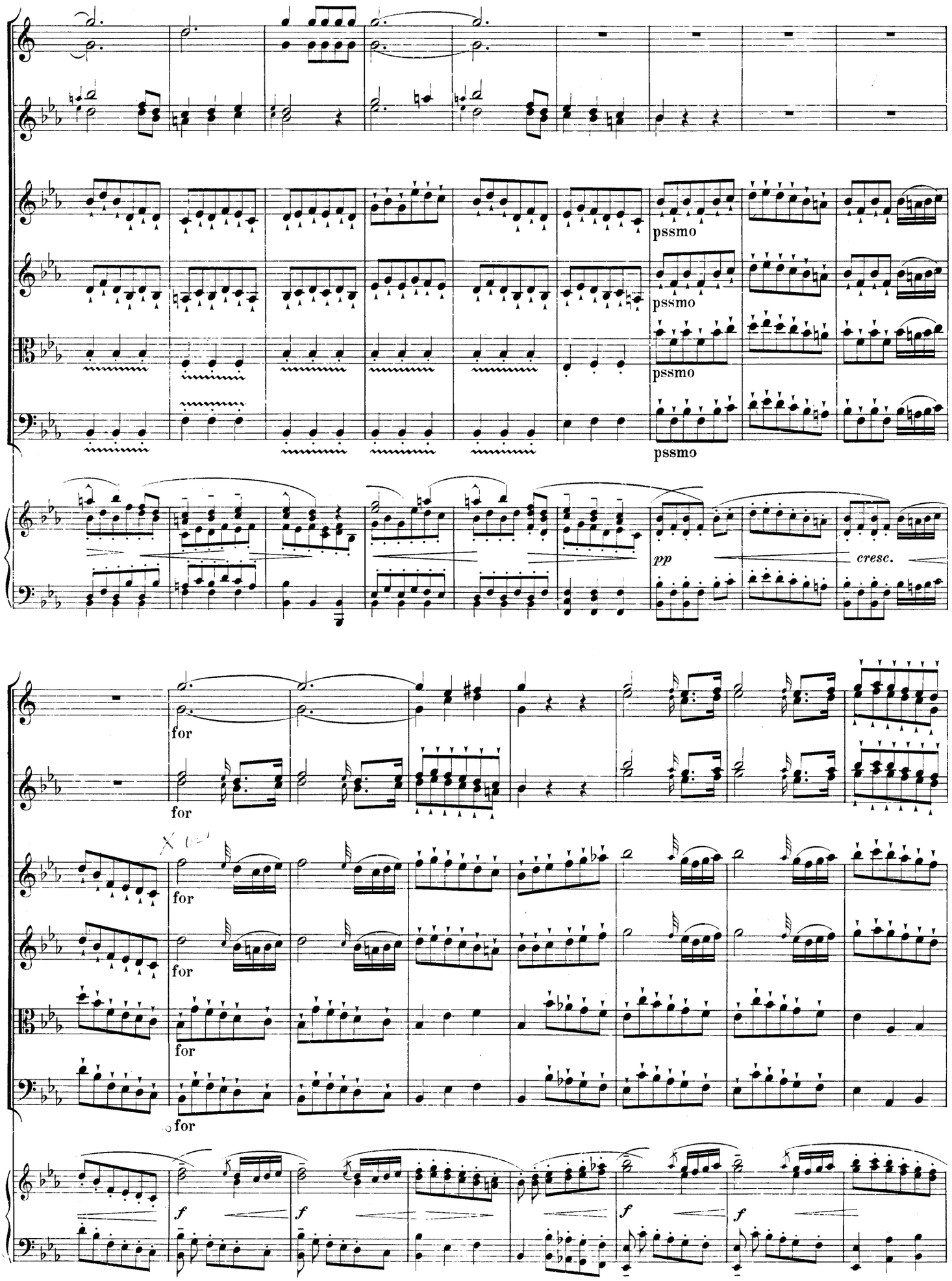

for
pia
pssmo
cres
ff
sf sf
p
pp
cresc.
f

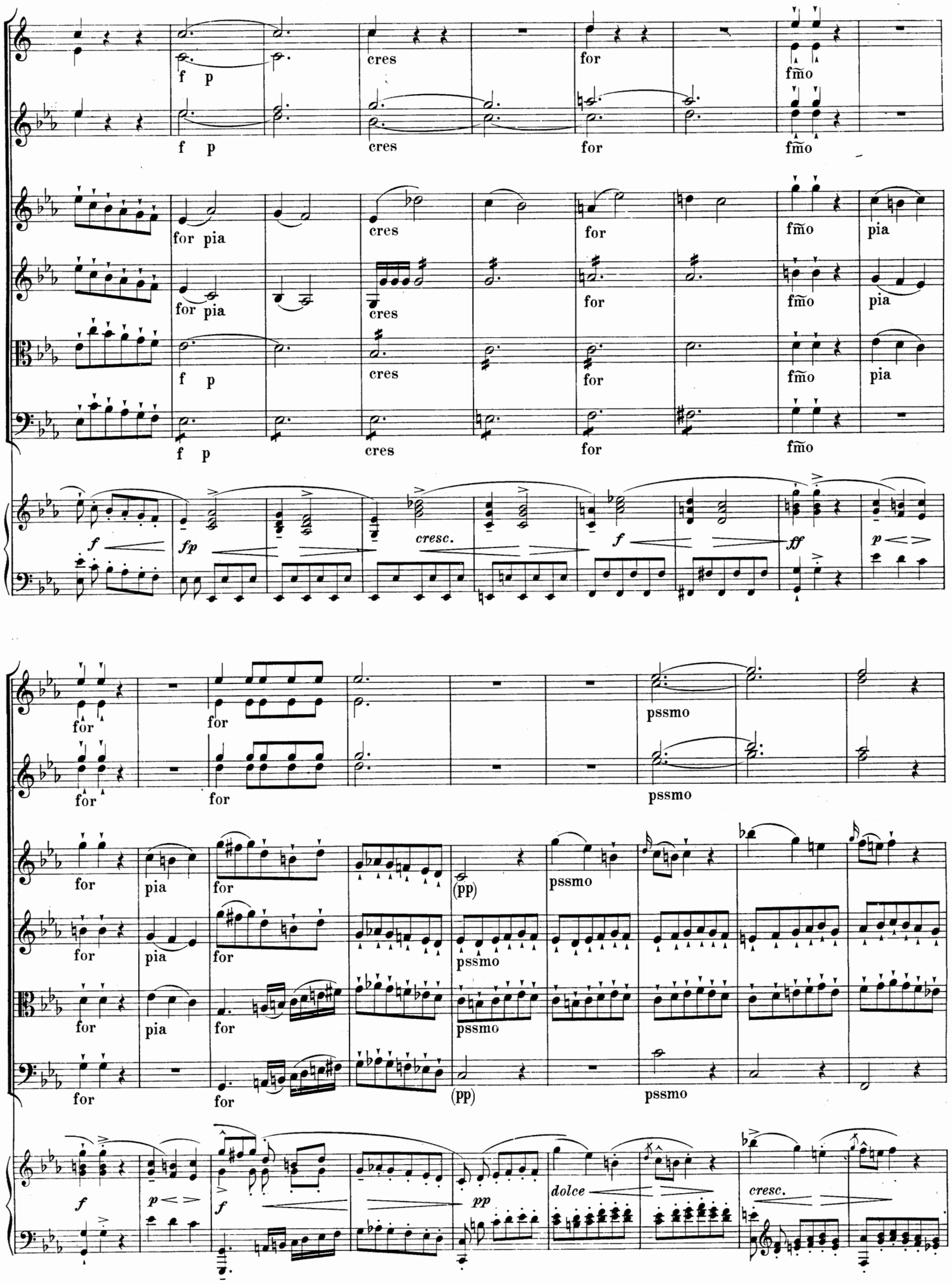

pia
pia
pia
pia
pia
pia
pia
pia
pia
p
mf
mf
cres
for
fmo
cresc.
f
ff
f

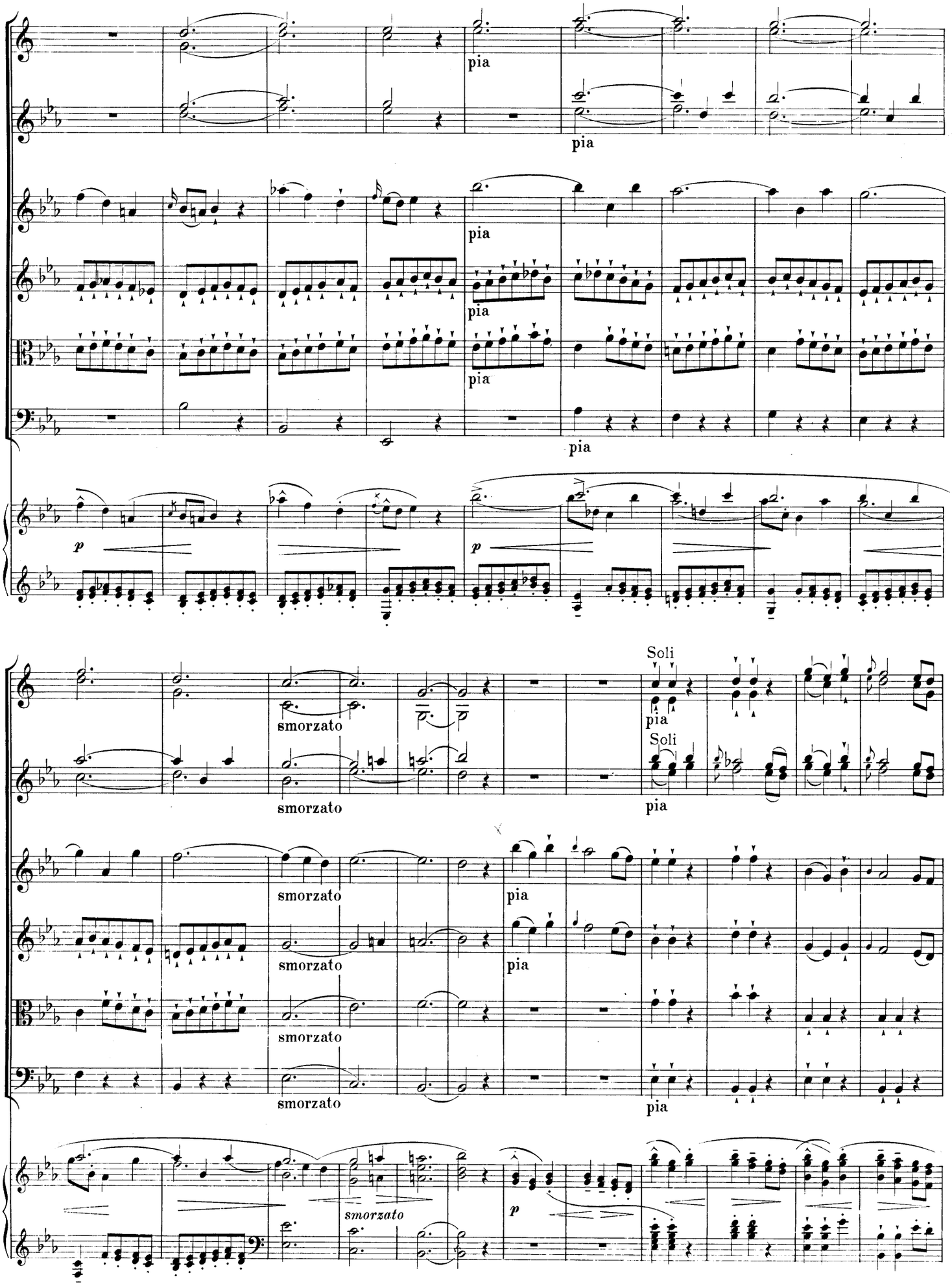
876

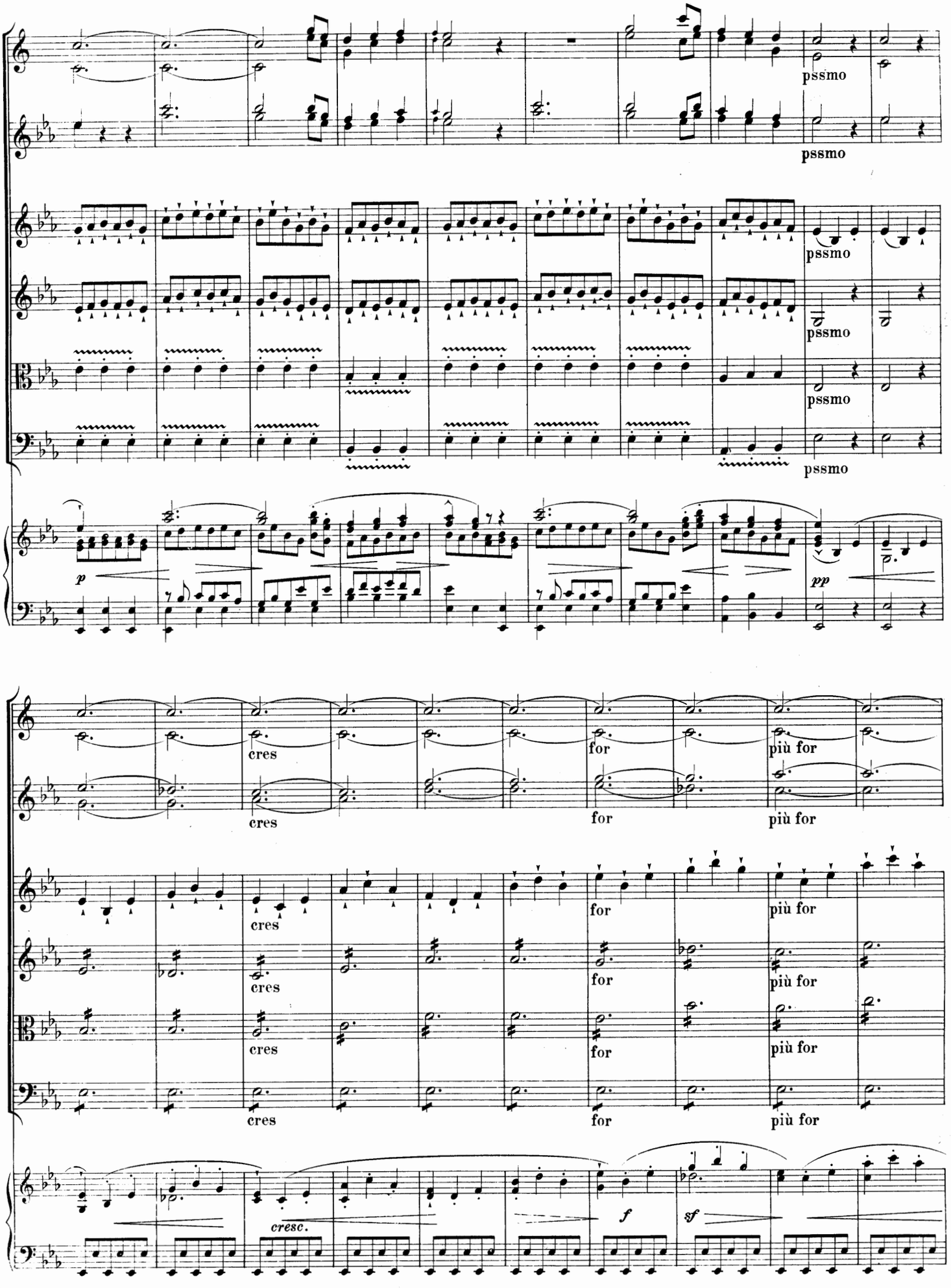

for
f p
cres
for
f p
cres
for
pia
cres
f p
f p
cres
f p
cres
sf
sf
sf
sfp
cresc.
f

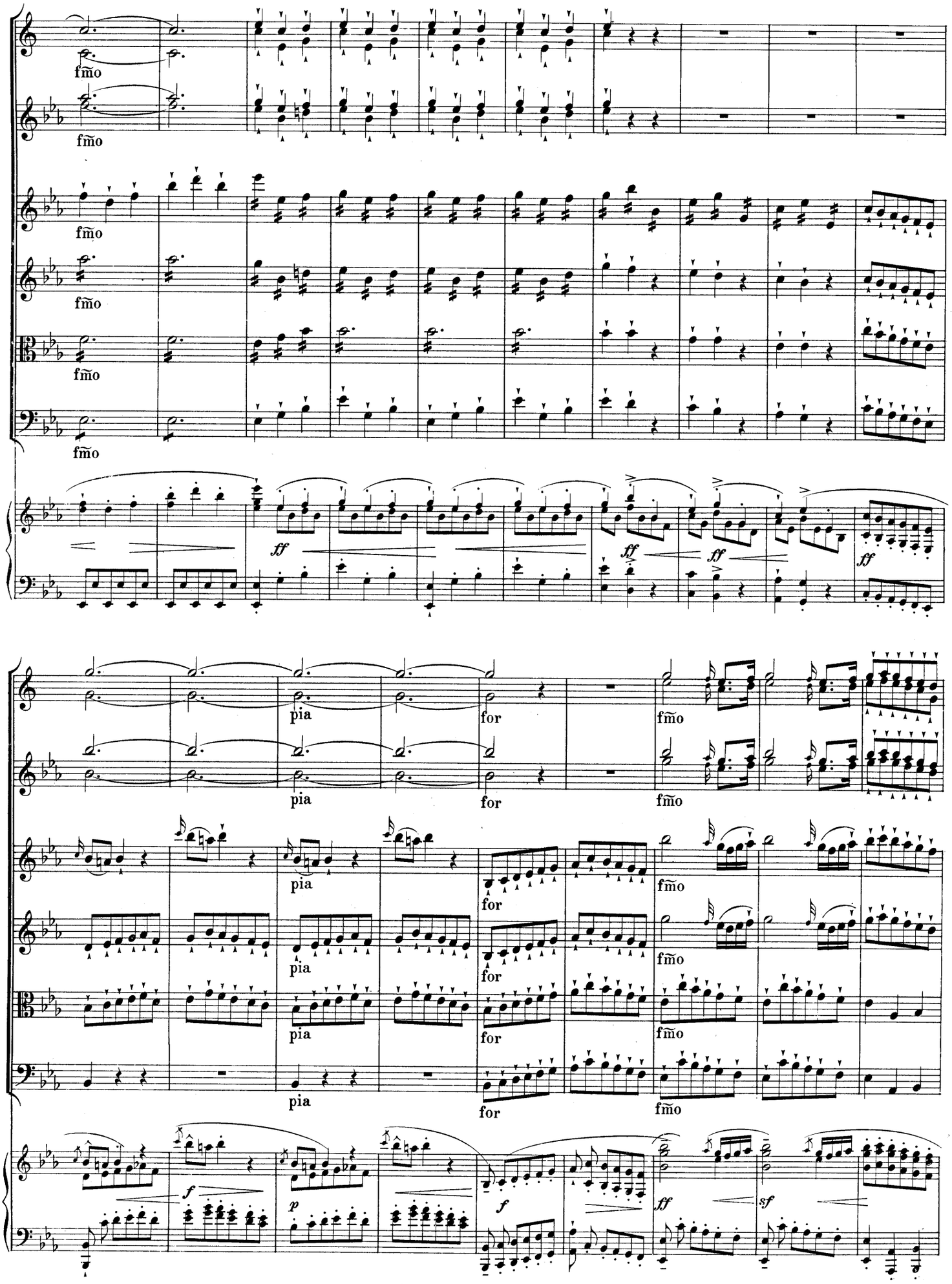

for
for
Soli
pia
pia
for pia
for pia
pia
pia
f p
f p
pia
pia
quassi ritard. molto
sf
p
p dolce
p
mf
p

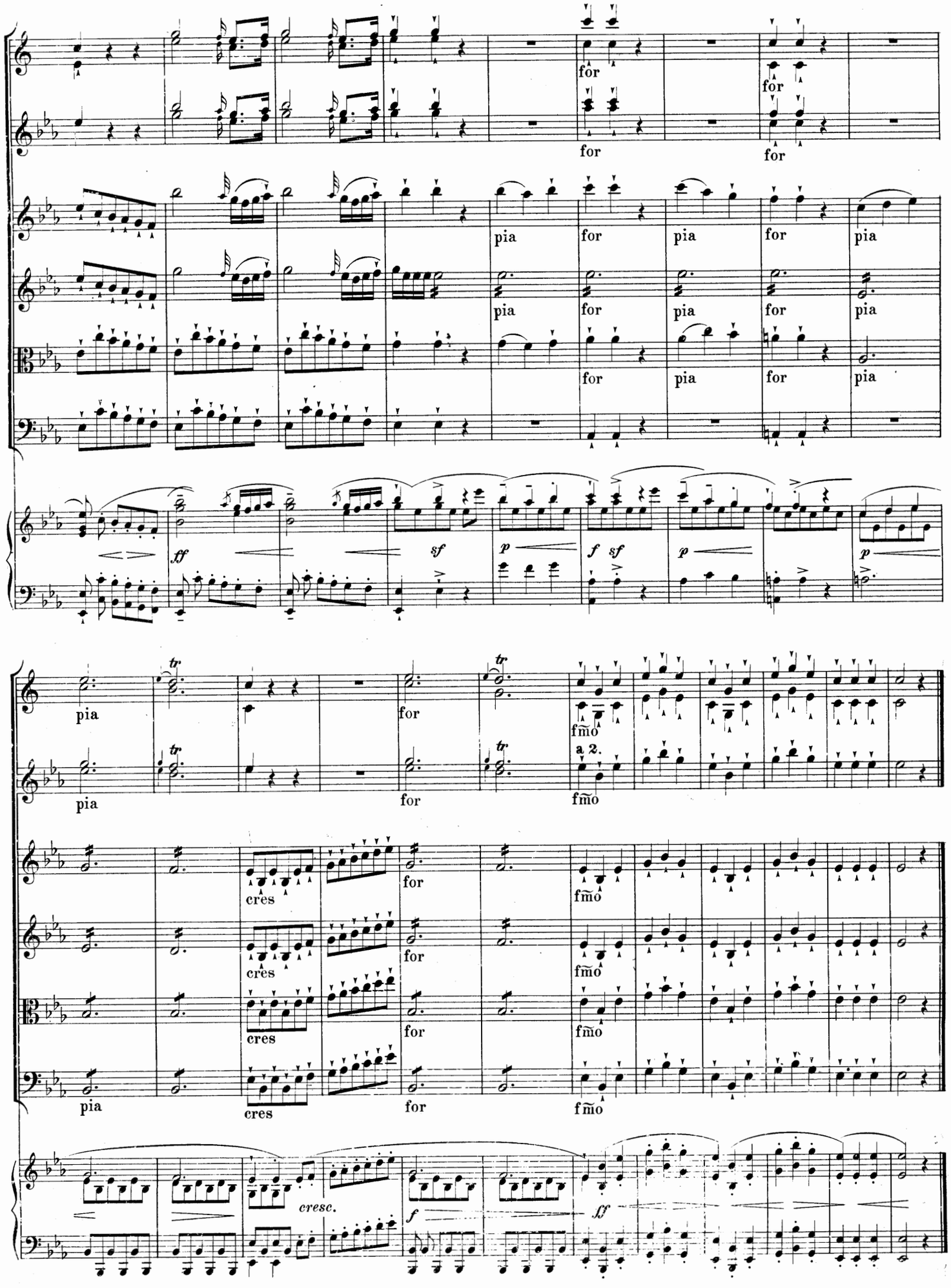

pssmo
pssmo
pssmo
pssmo
pp
cresc.
for
for
for
for
for
for
f
f
f
f

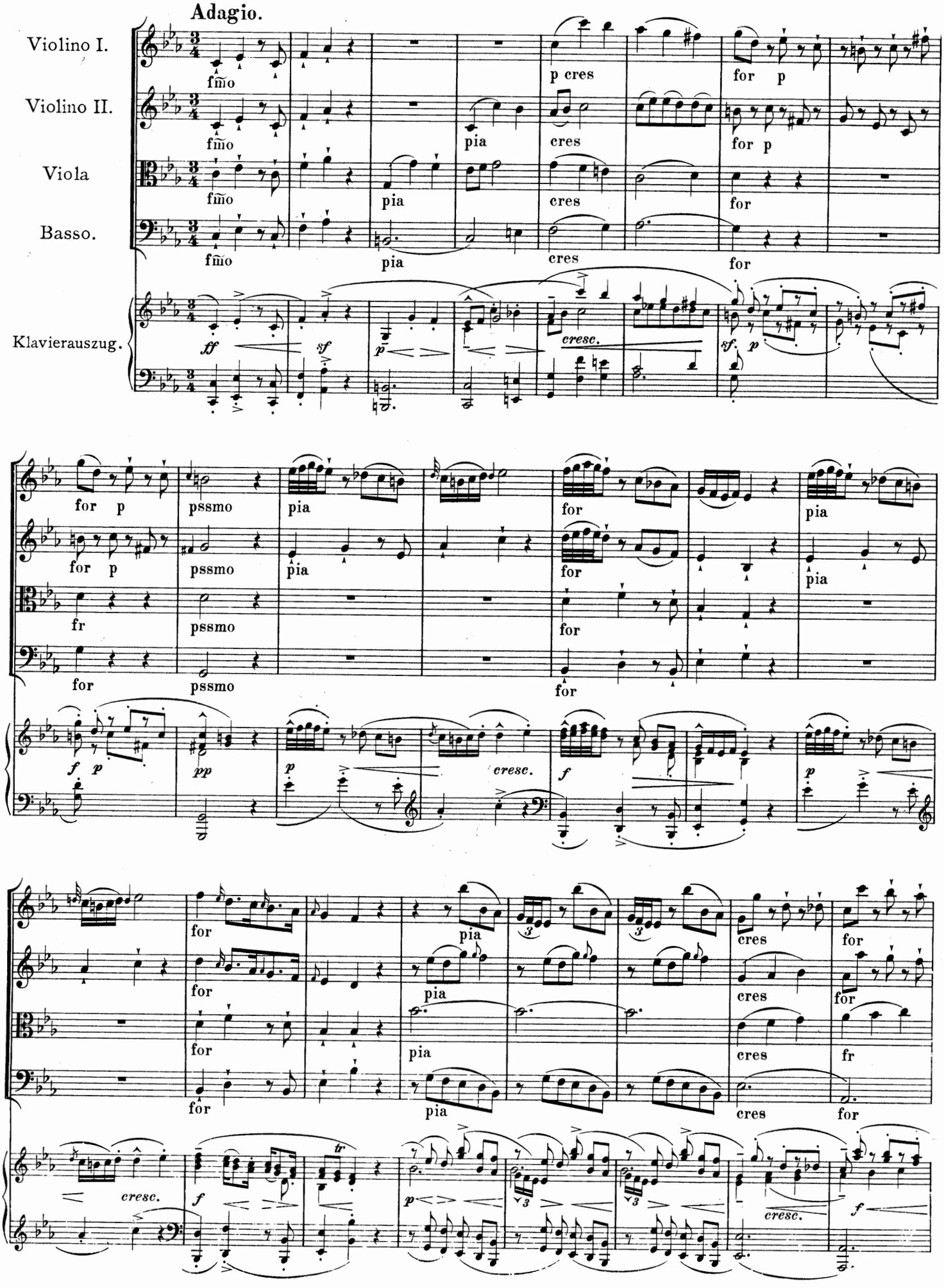

f p
cres
for
fmo
for pia
pia
f
fp
cresc.
ff
p
pssmo
(pp)
dolce

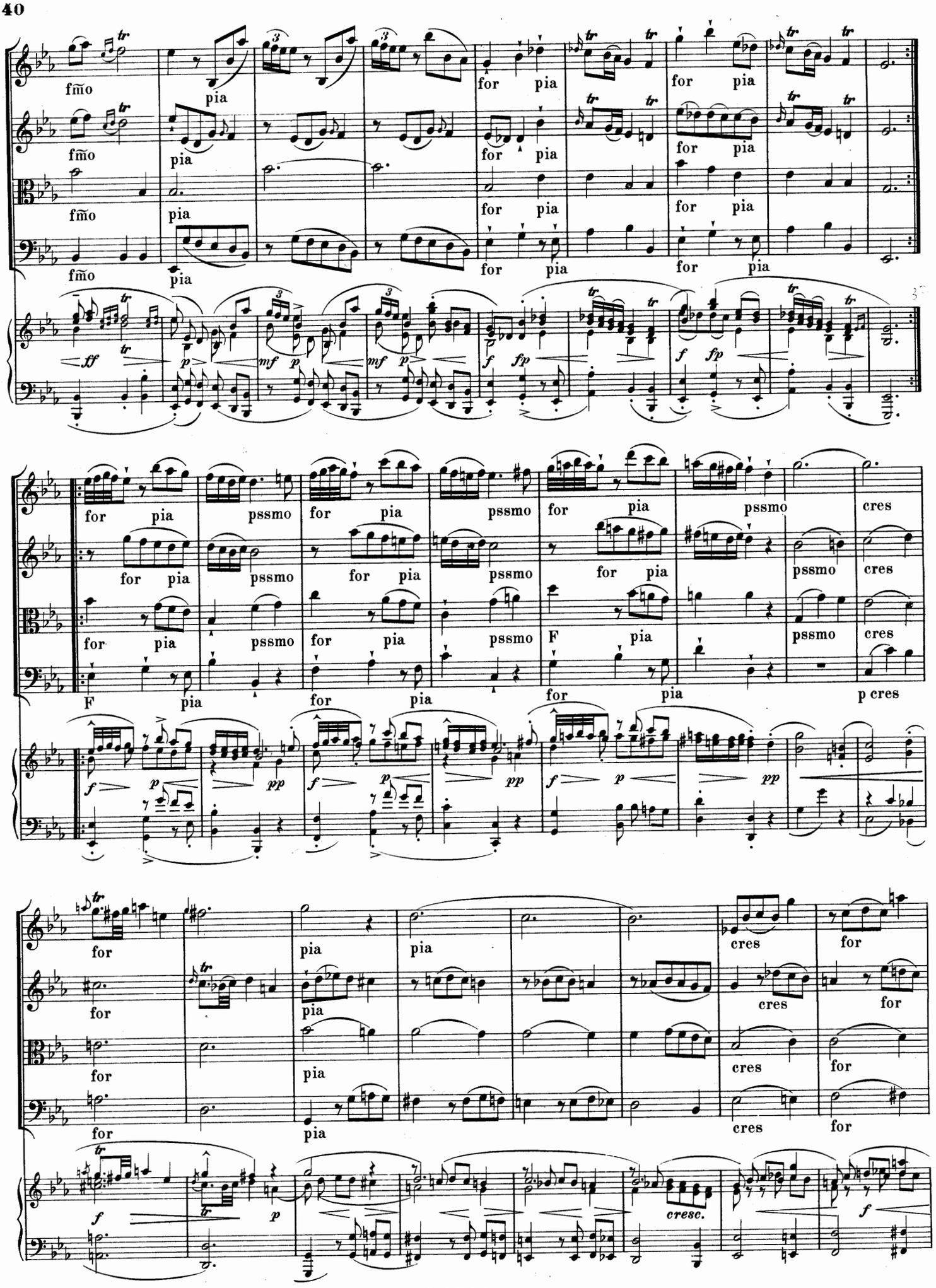

pia
pia
pia
pia
pia
p
p
smorzato
smorzato
Soli
pia
Soli
pia
smorzato
pia
smorzato
pia
smorzato
smorzato
pia
smorzato
p

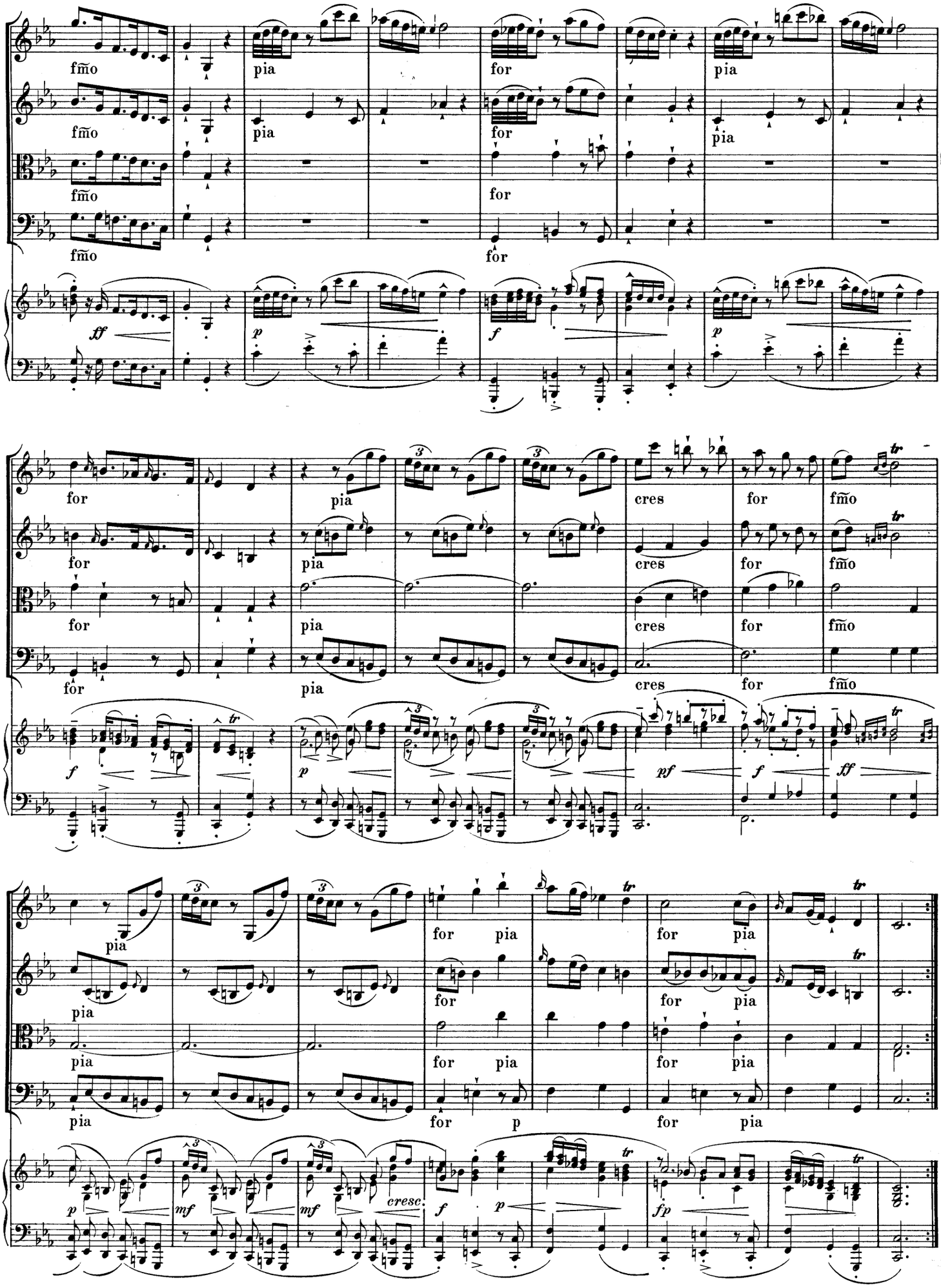

pssmo
pssmo
pssmo
pssmo
pssmo
pssmo
p
pp
cres
cres
for
for
più for
più for
cres
cres
cres
cres
for
for
for
for
più for
più for
più for
più for
cresc.
f
sf


fmo
ff
pia
for
fmo
f
p
sf

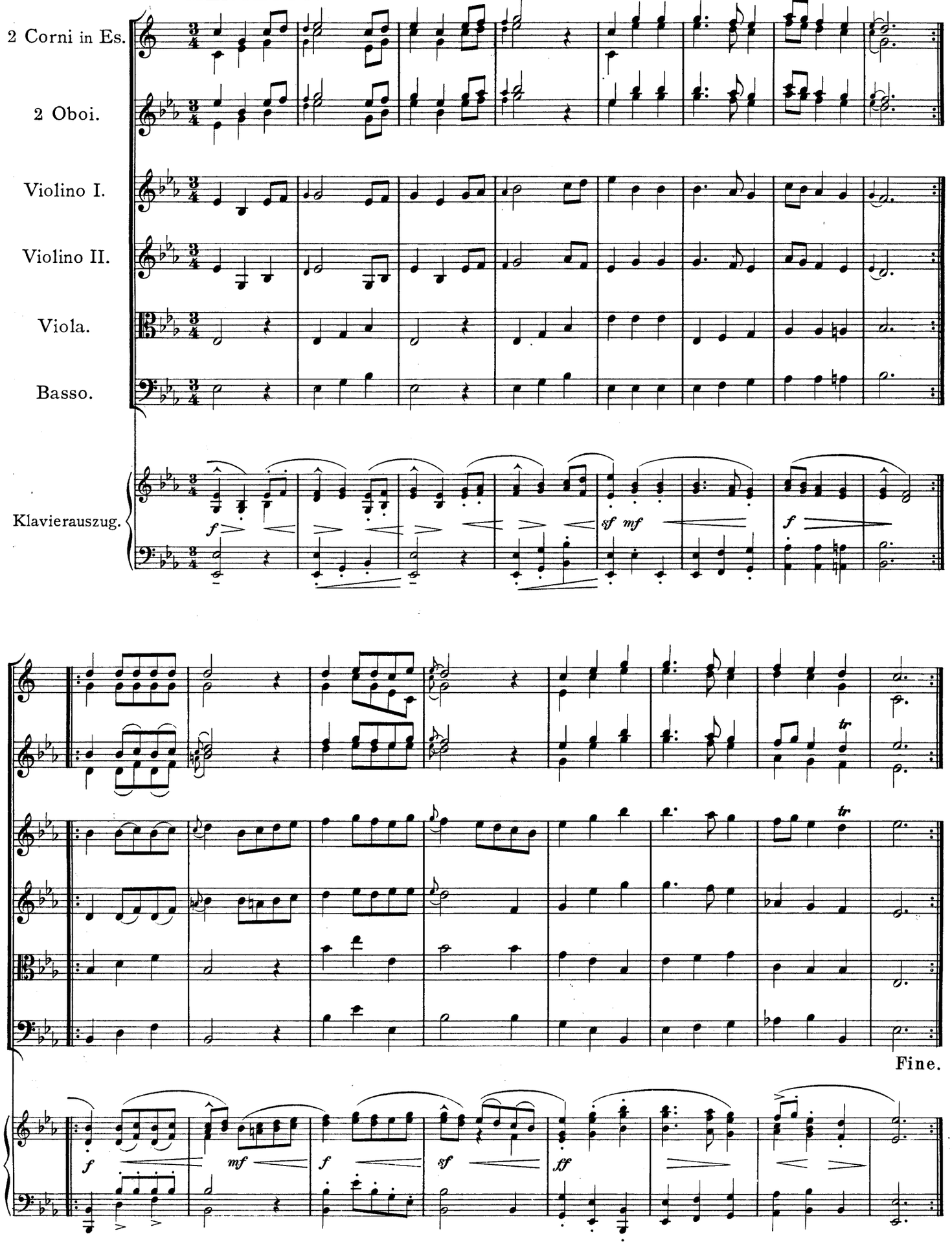

for
pia
ff
sf
p
f sf
tr
fmo
a 2.
cres
cresc.
f
ff


Adagio.
Violino I.
Violino II.
Viola
Basso.
Klavierauszug.
fmo
pia
cres
for p
for
ff
sf
p
cresc.
sf. p
pssmo
fr
pp
f
tr


fm̃o
pia
for
pia
pssmo
cres
F
p cres
cresc.


fm̃o
pia
for
pia
cres
for
fm̃o
pia
for
p
cresc.
fp

MENUETTO.


2 Corni in Es.
2 Oboi.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Basso.
Klavierauszug.
f
sf mf
f
tr
tr
Fine.
f
mf
f
sf
ff

Trio.

Soli

pia

cres

Soli

pia

cres

pia

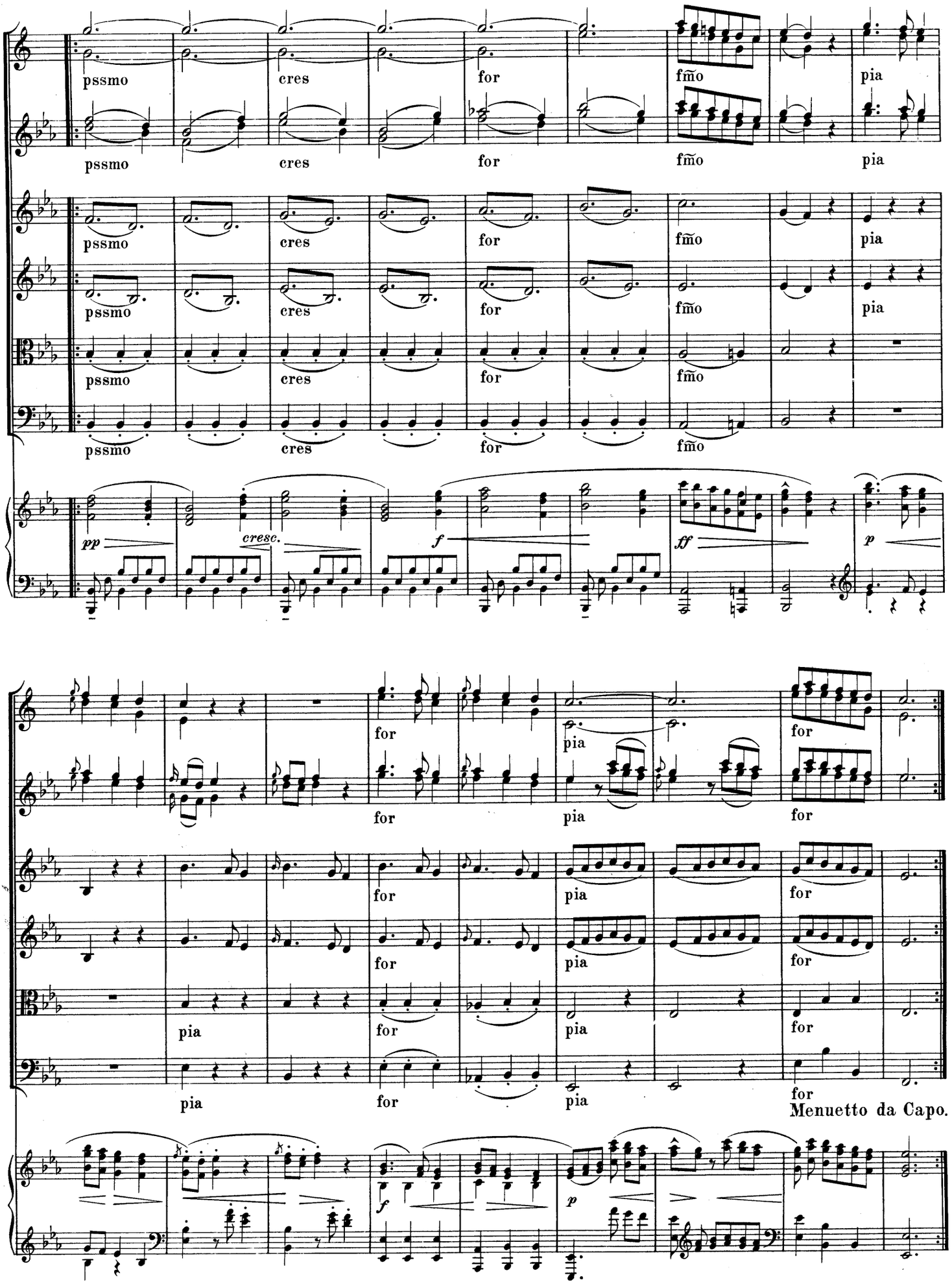
pia

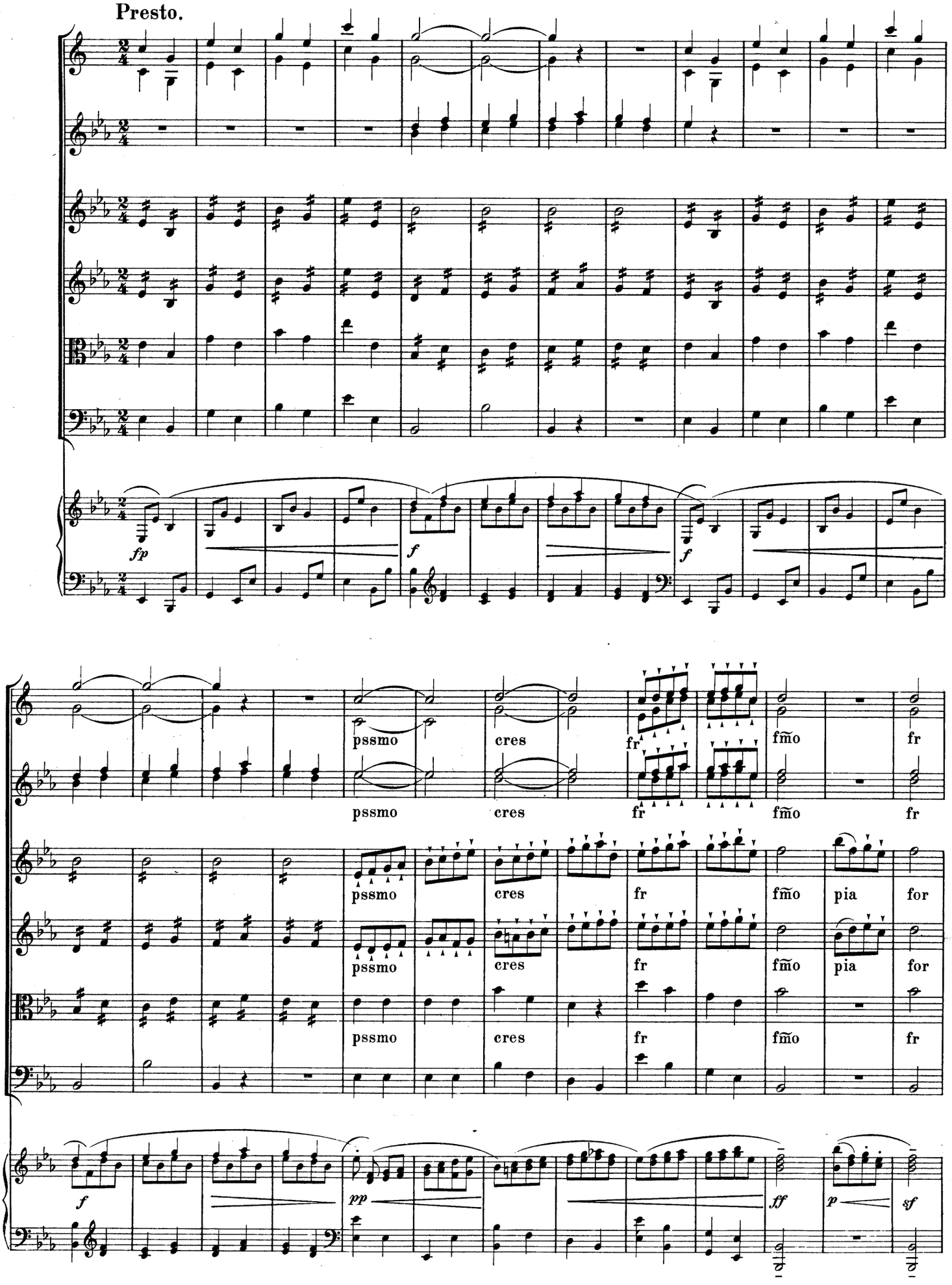
pia

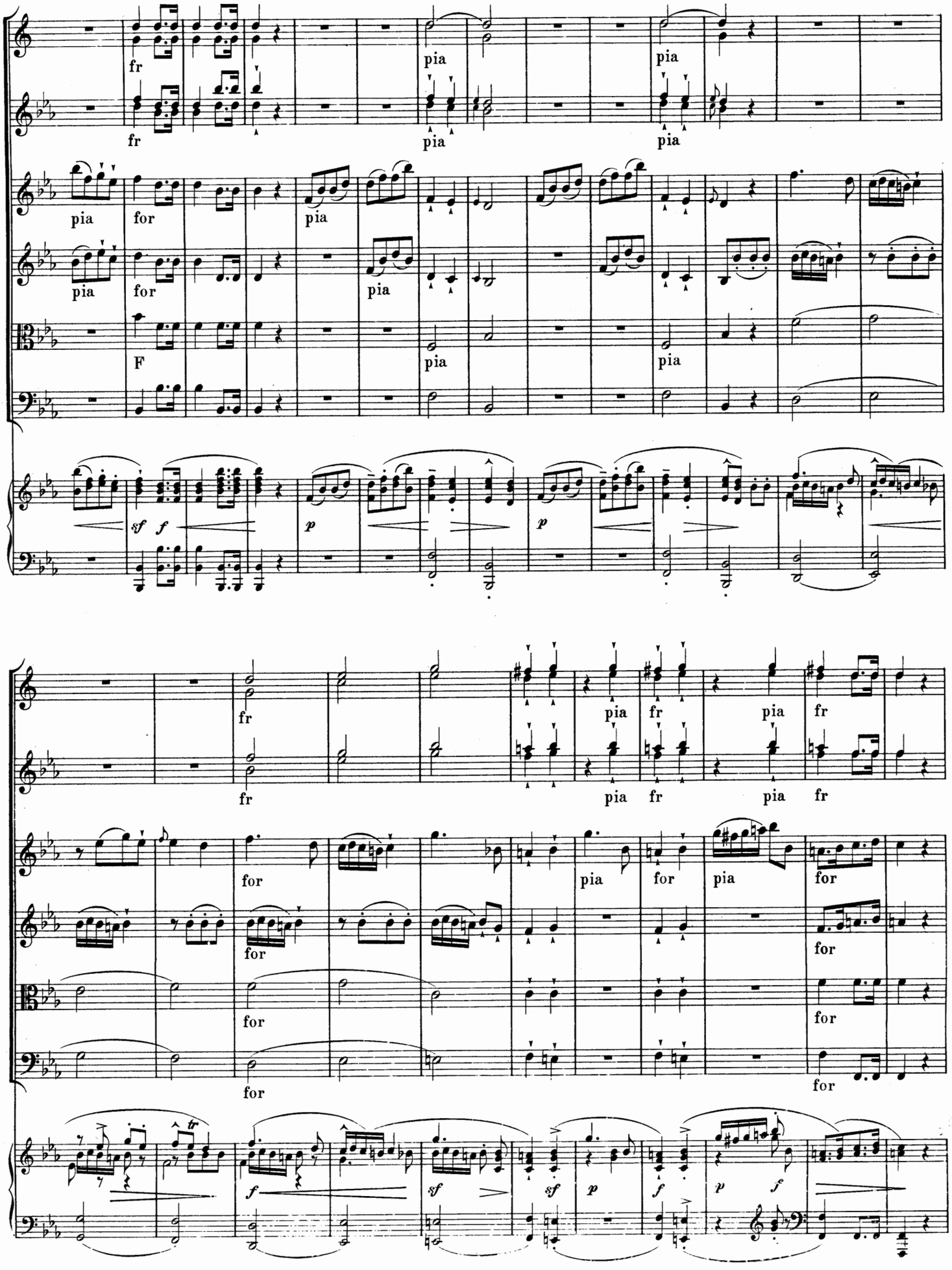
dolce

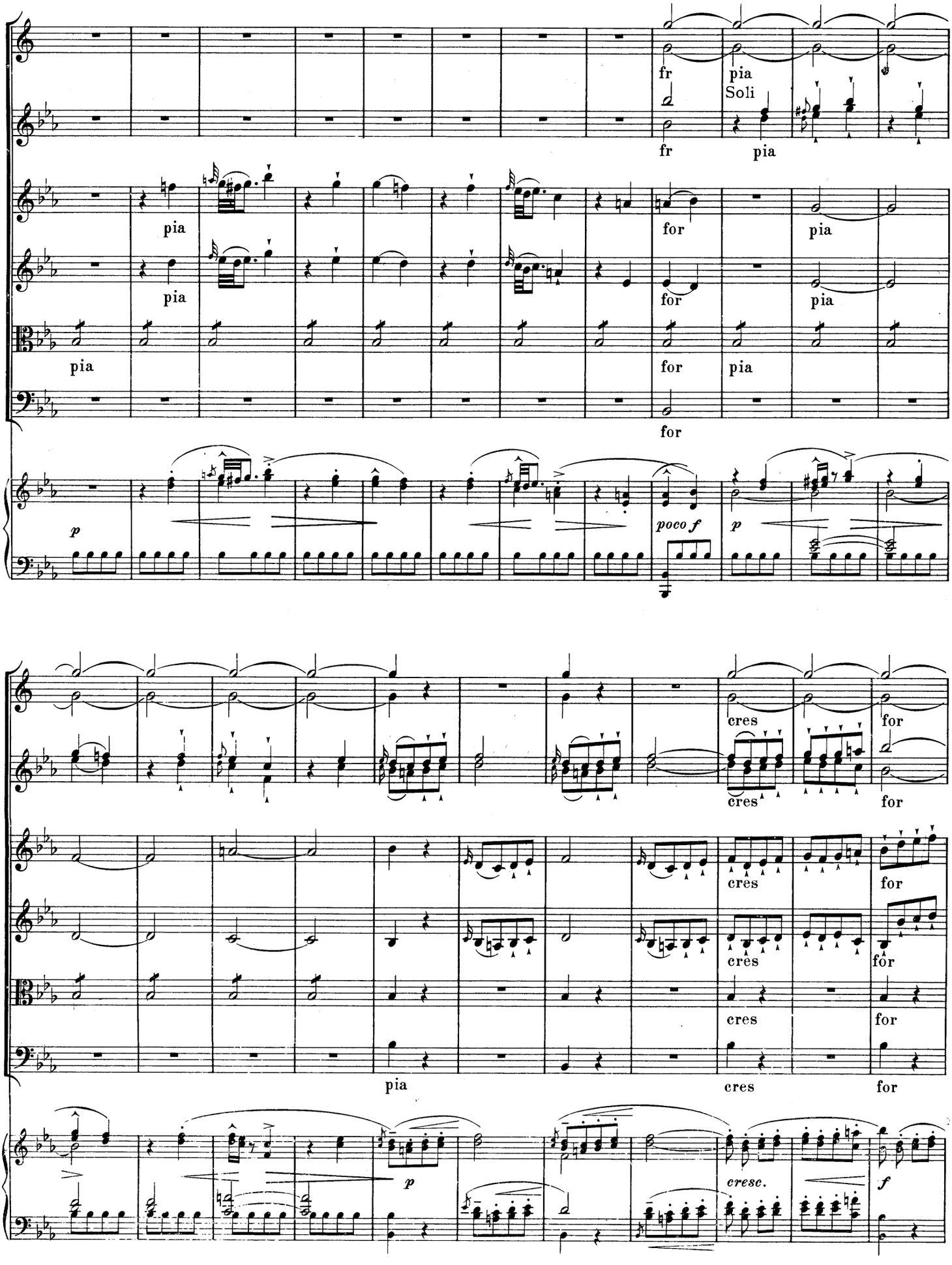
mf

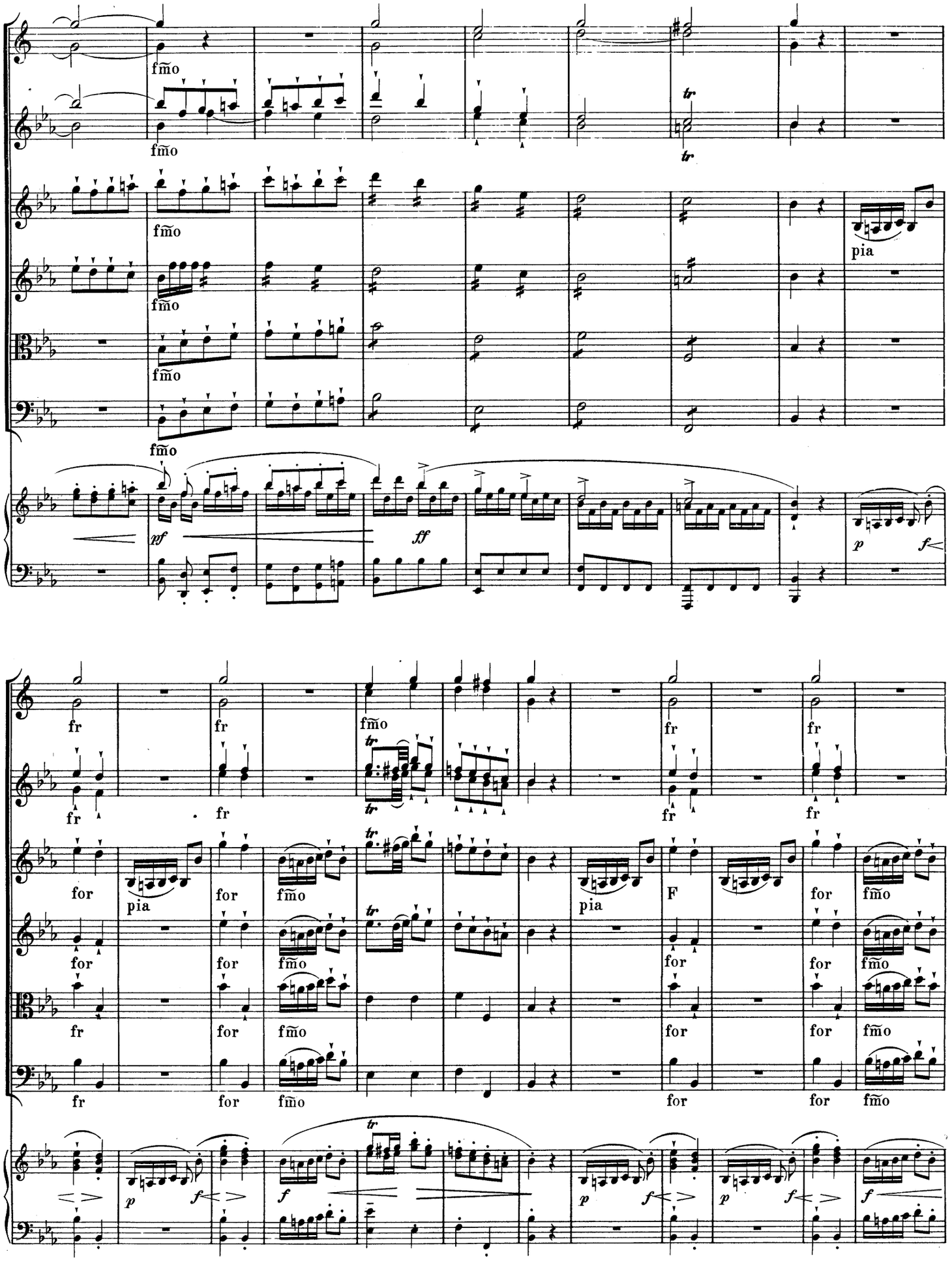
p

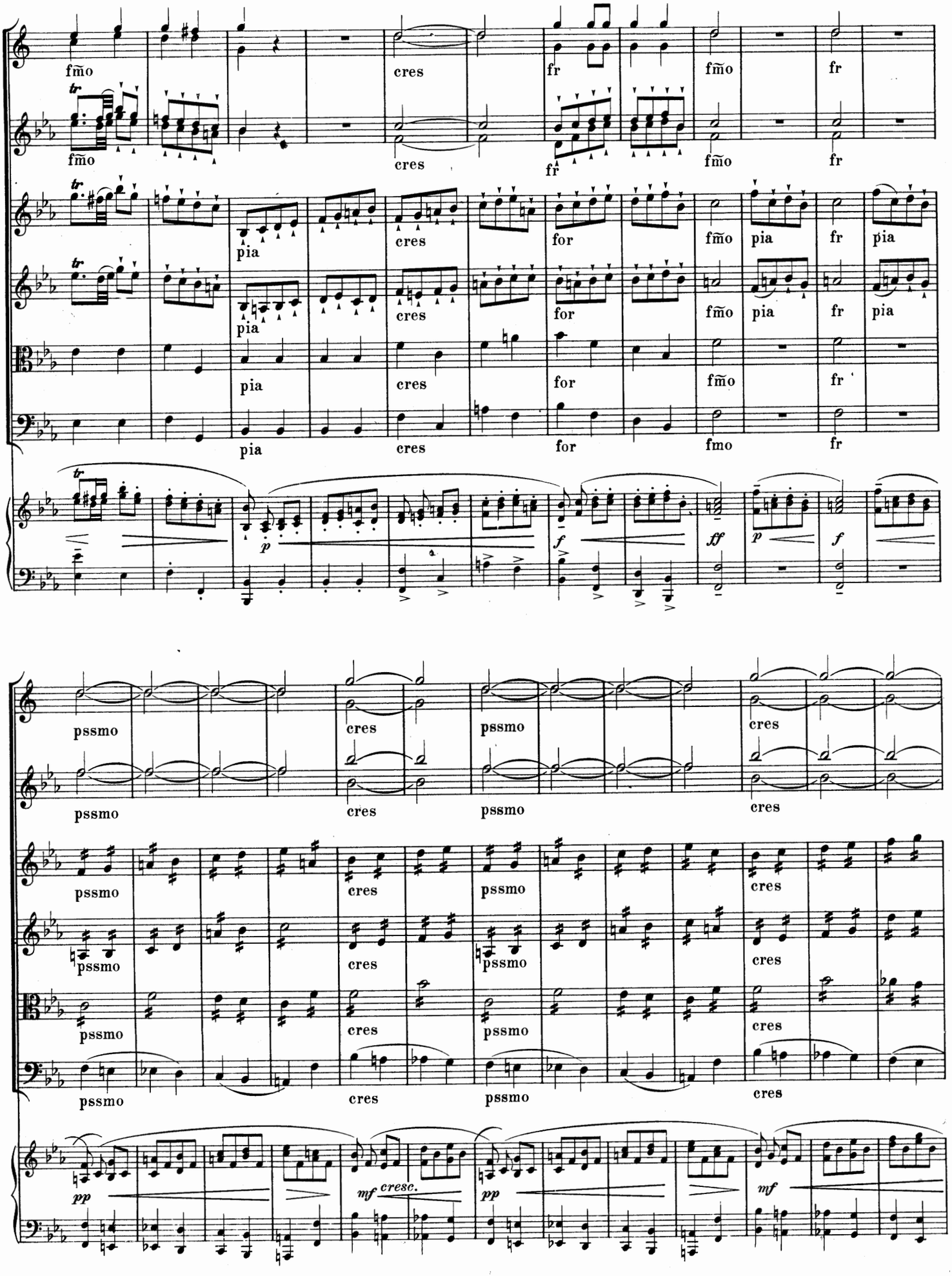

pssmo
cres
for
fmo
pia
pp
cresc.
f
ff
p
Menuetto da Capo.

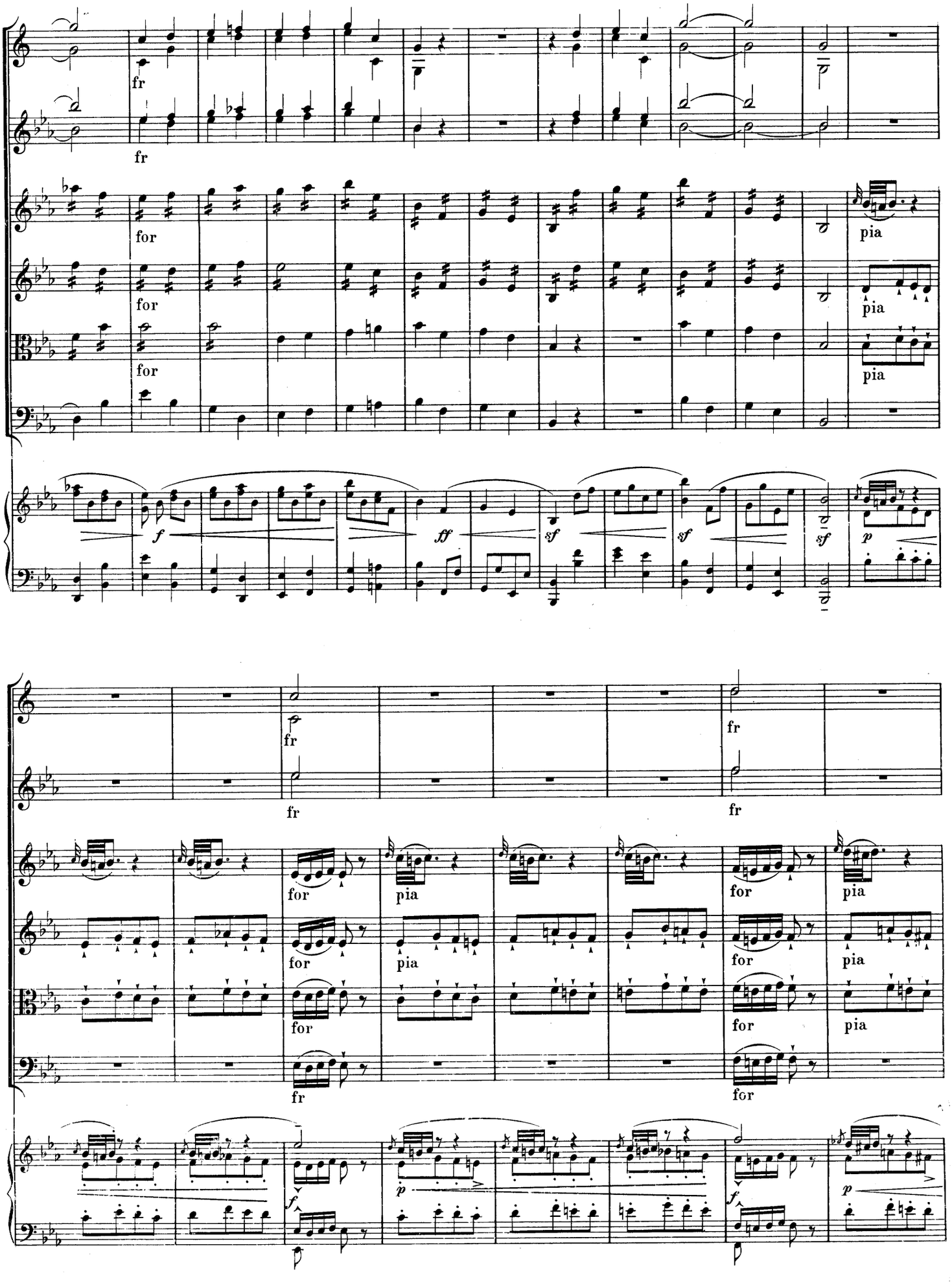

Presto.
fp
f
f
pssmo
cres
fr
fmo
pia
for
f
pp
ff
p
sf

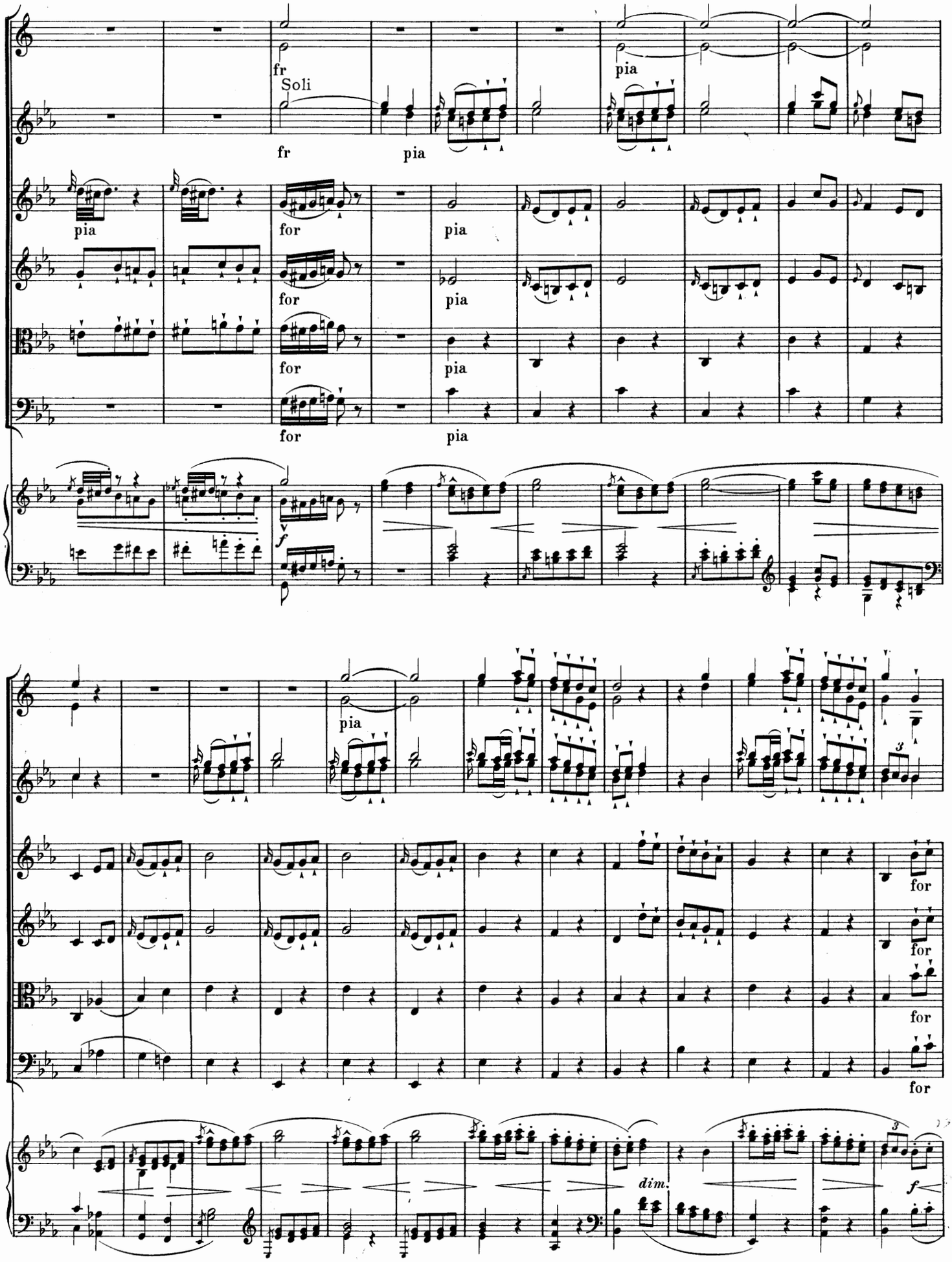

fr
pia
for
F
sf
f
p
tr

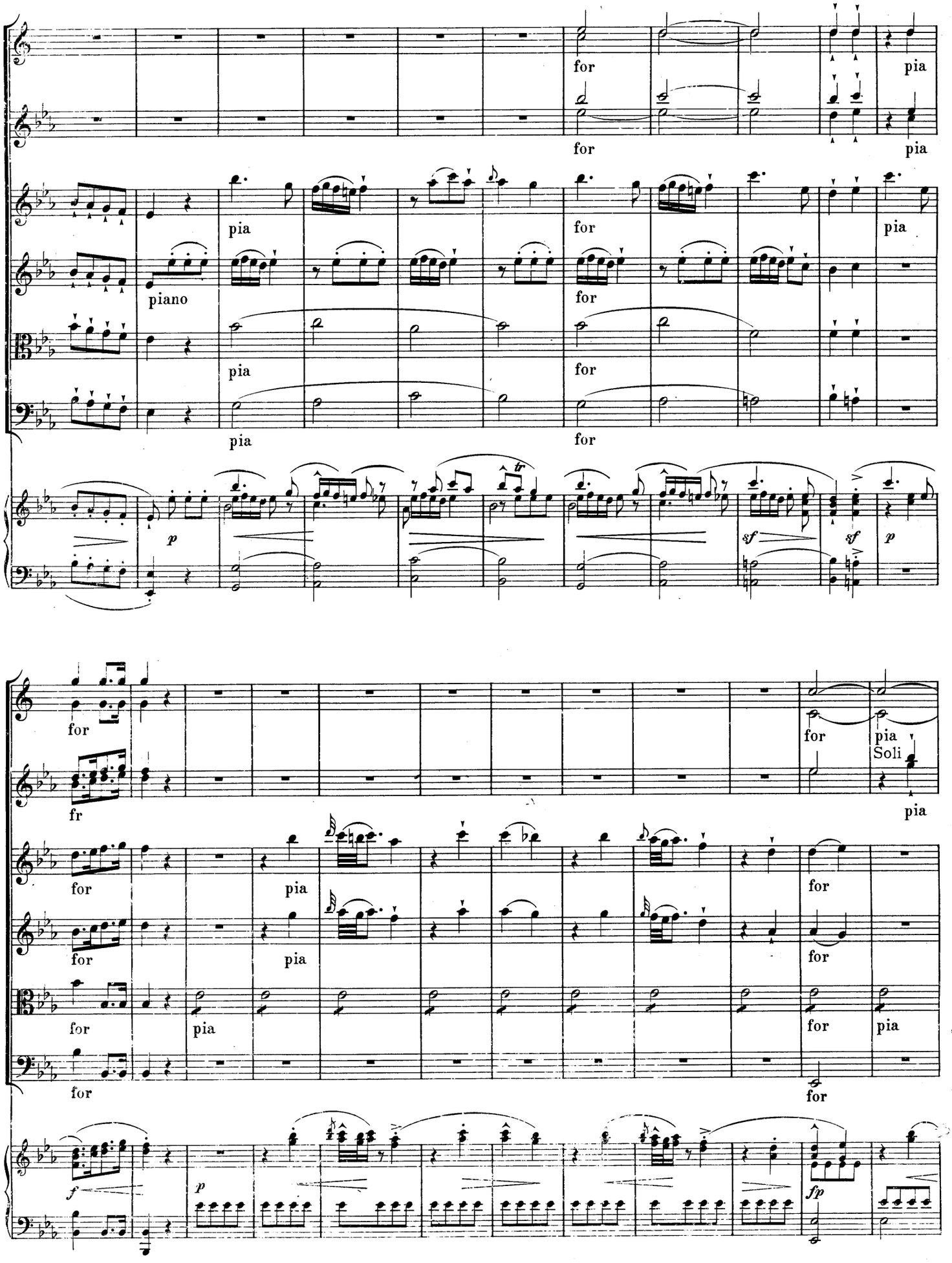

fr
pia
Soli
fr
pia
pia
pia
for
pia
pia
for
pia
pia
for
pia
for
p
poco f
p
cres
for
cres
for
cres
for
cres
for
cres
for
pia
cres
for
p
cresc.
f

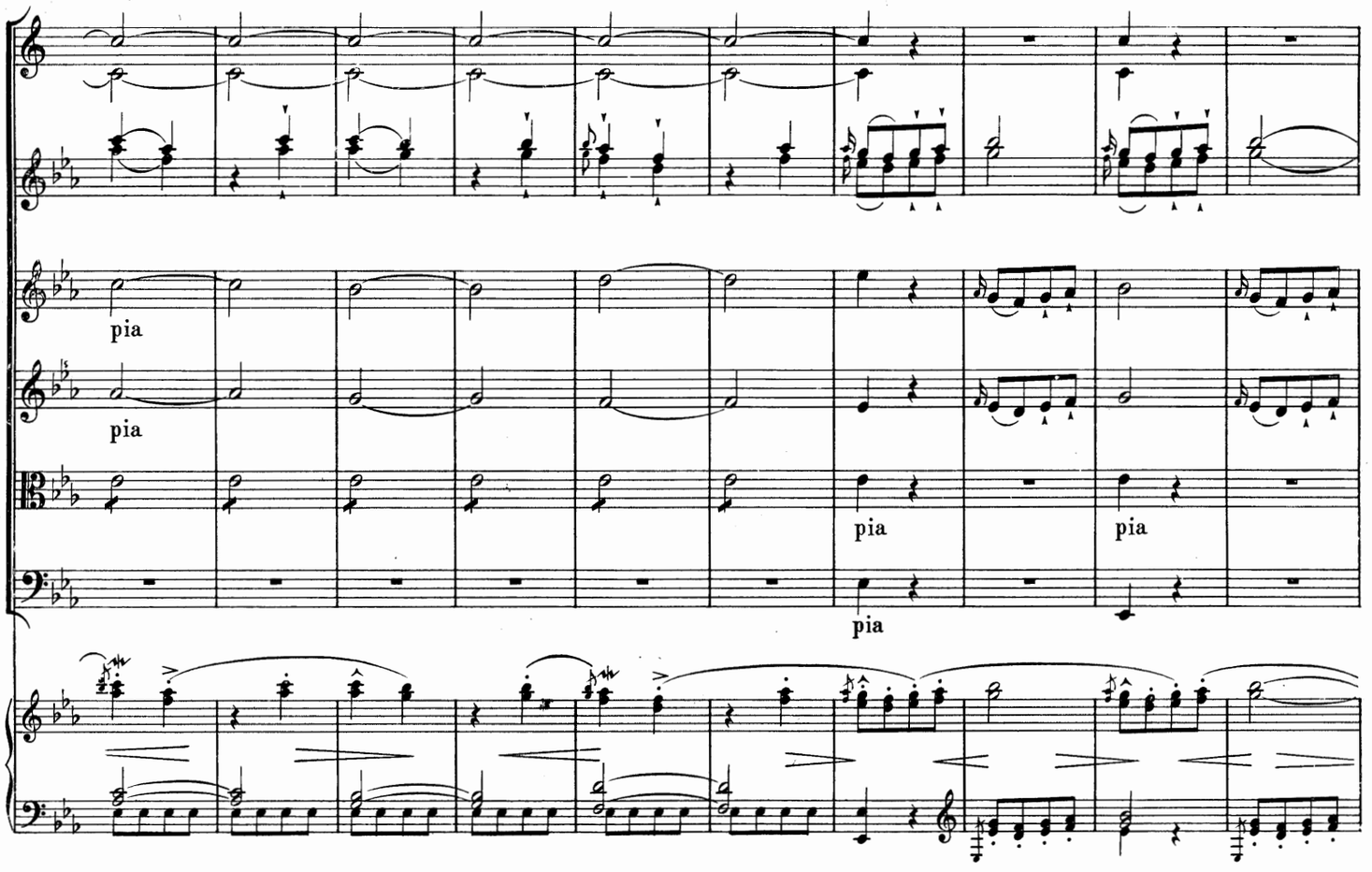

fmo
pia
pf
ff
p
f
fr
for
F

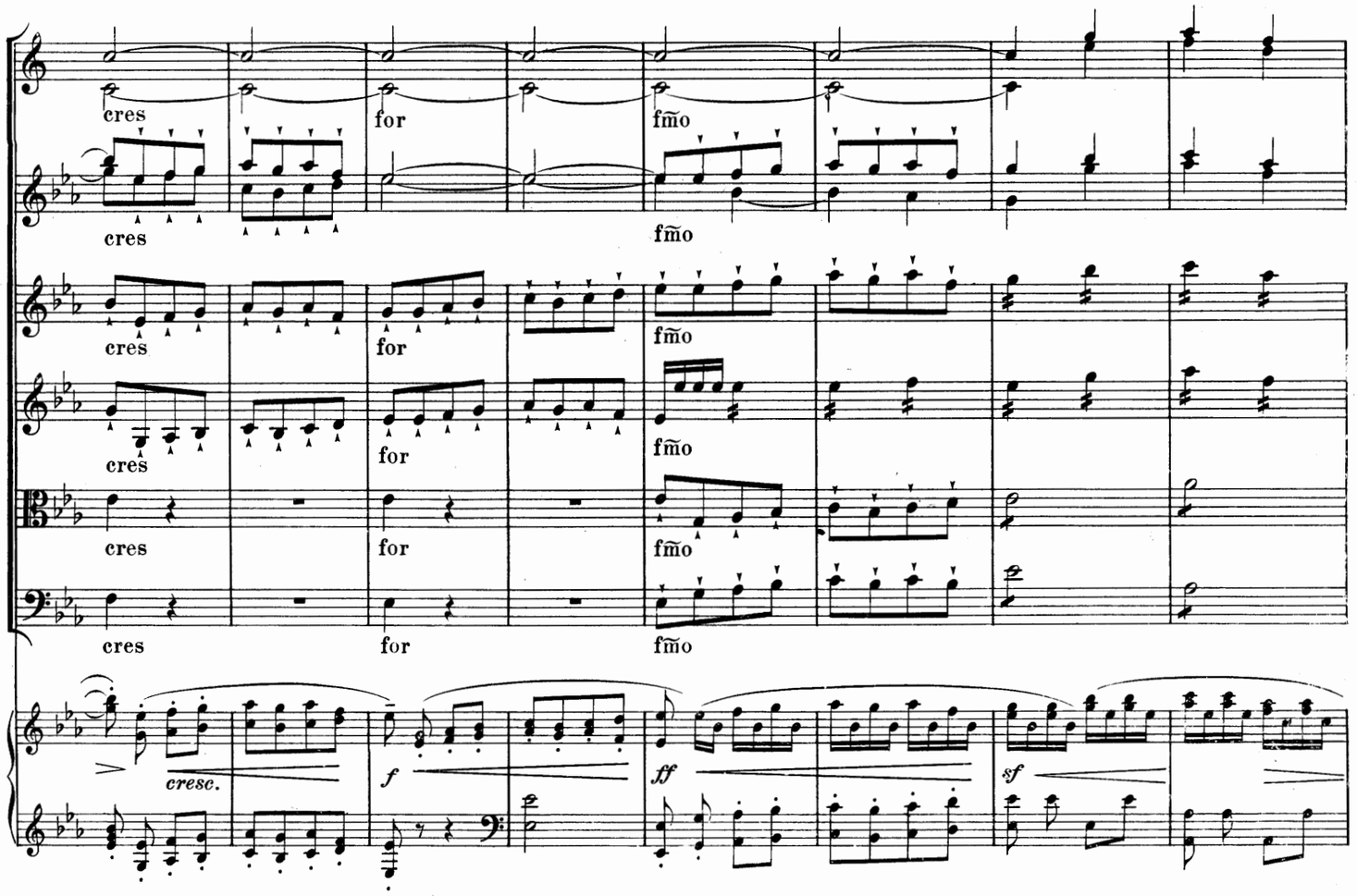

fm̃o
cres
fr
fm̃o
fr
tr
fm̃o
cres
fr
fm̃o
fr
pia
cres
for
fm̃o
pia
fr
pia
pia
cres
for
fm̃o
pia
fr
pia
pia
cres
for
fm̃o
fr
pia
cres
for
fmo
fr
p
f
ff
p
f
pssmo
cres
pssmo
cres
pssmo
cres
pssmo
cres
pssmo
cres
pssmo
cres
pssmo
cres
pssmo
cres
pssmo
cres
pssmo
cres
pssmo
cres
pssmo
cres
pssmo
cres
pp
mf cresc.
pp
mf

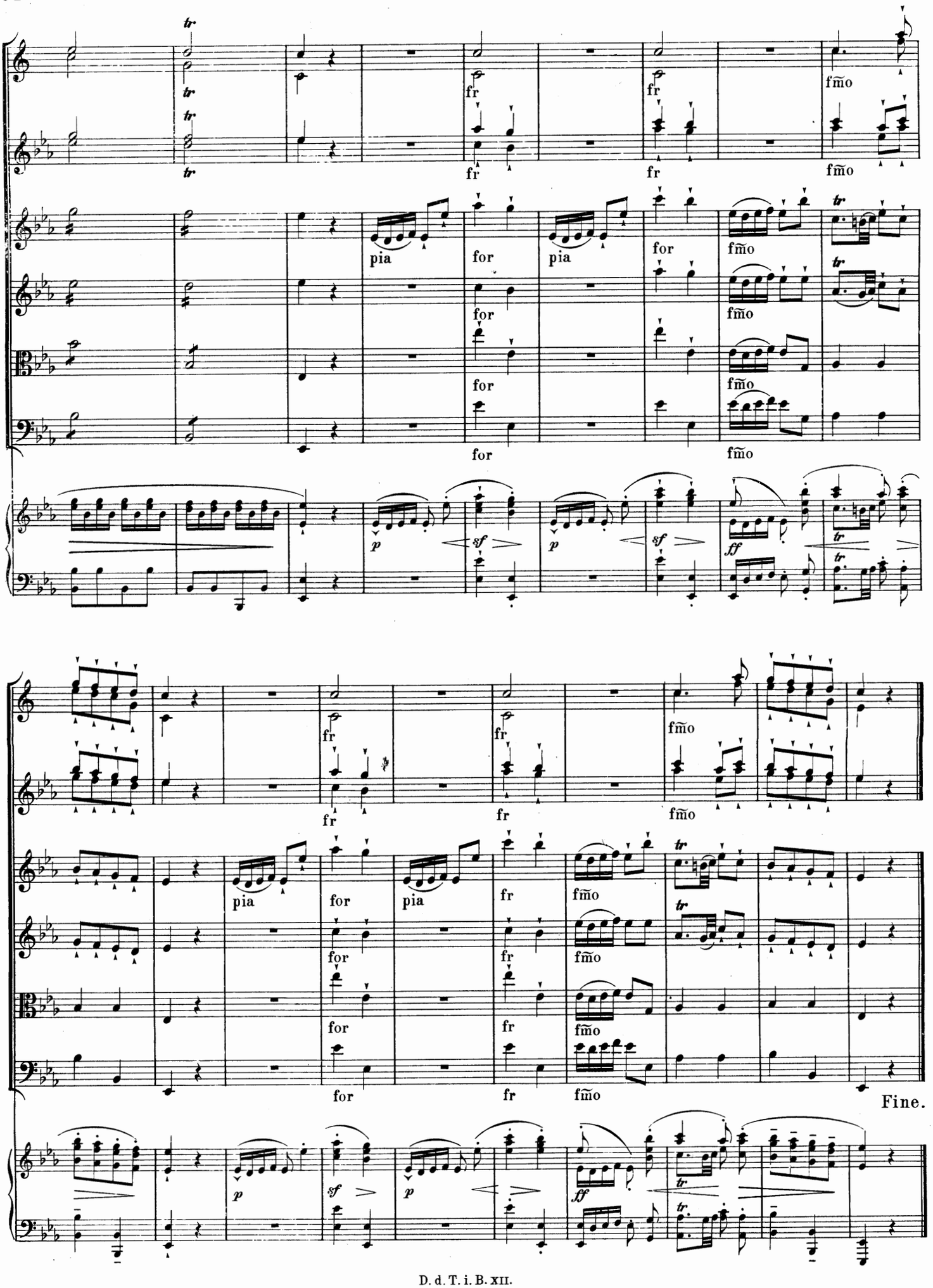

fr
for
pia
f
ff
sf
p


fr
Soli
fr
pia
pia
pia
for
pia
for
pia
for
pia
for
pia
f
pia
for
for
for
for
dim.
f


for
pia
piano
fr
Soli
sf
fp


pia
pia
pia
pia
pia

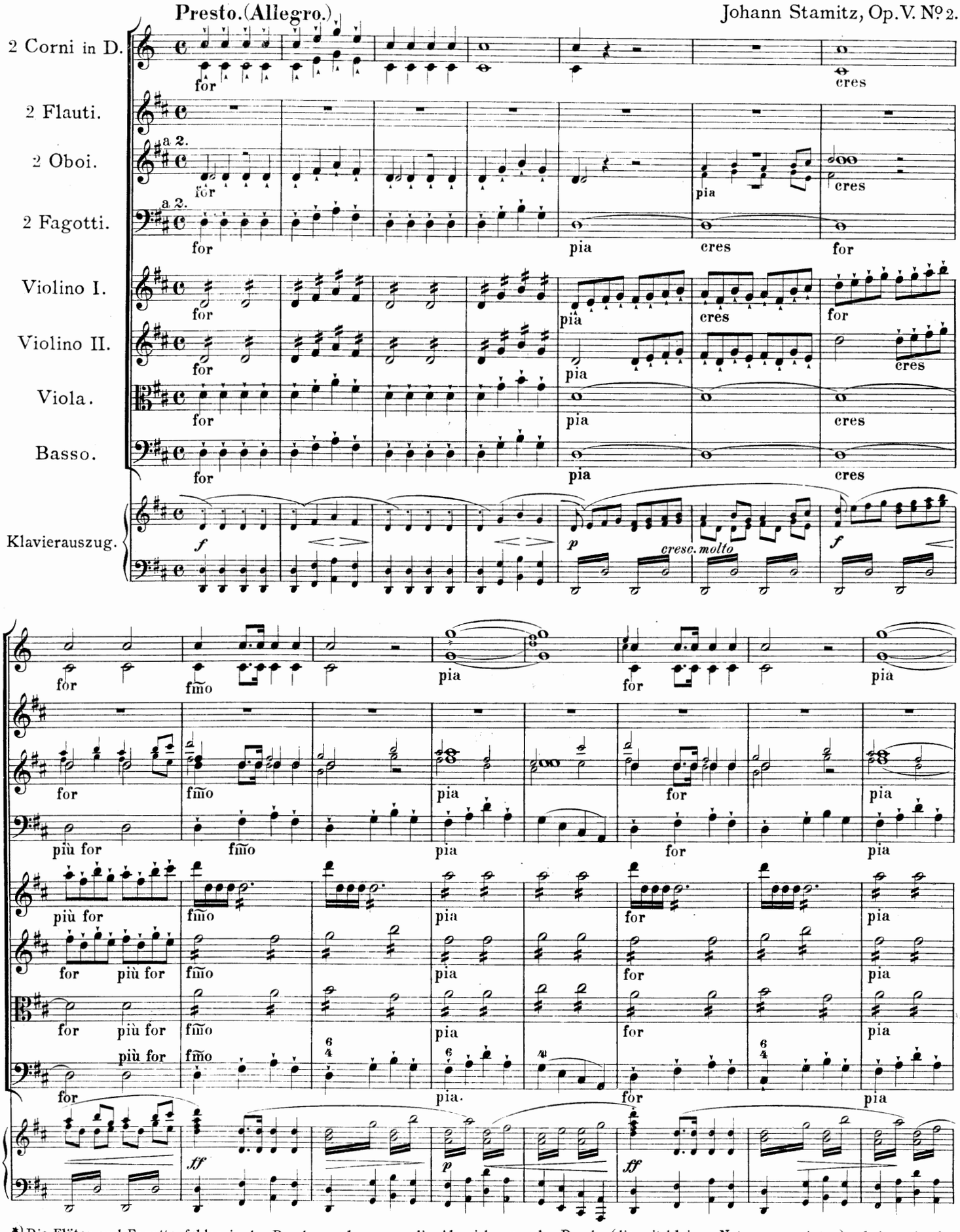

cres
for
fm̃o
cresc.
f
ff
sf


tr
fr
fmo
pia
for
p
sf
ff
Fine.

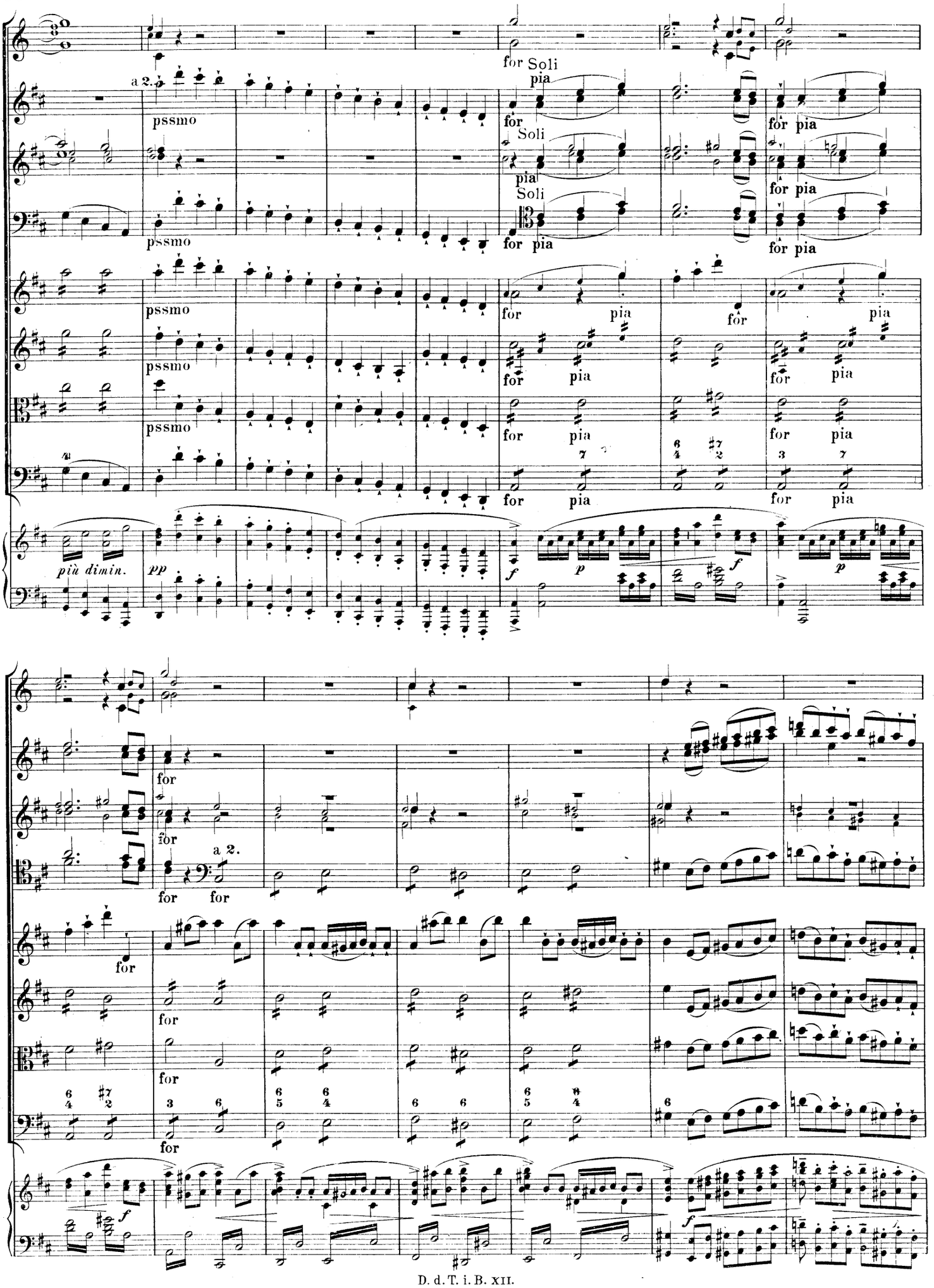
Sinfonia a 12 (8).*)

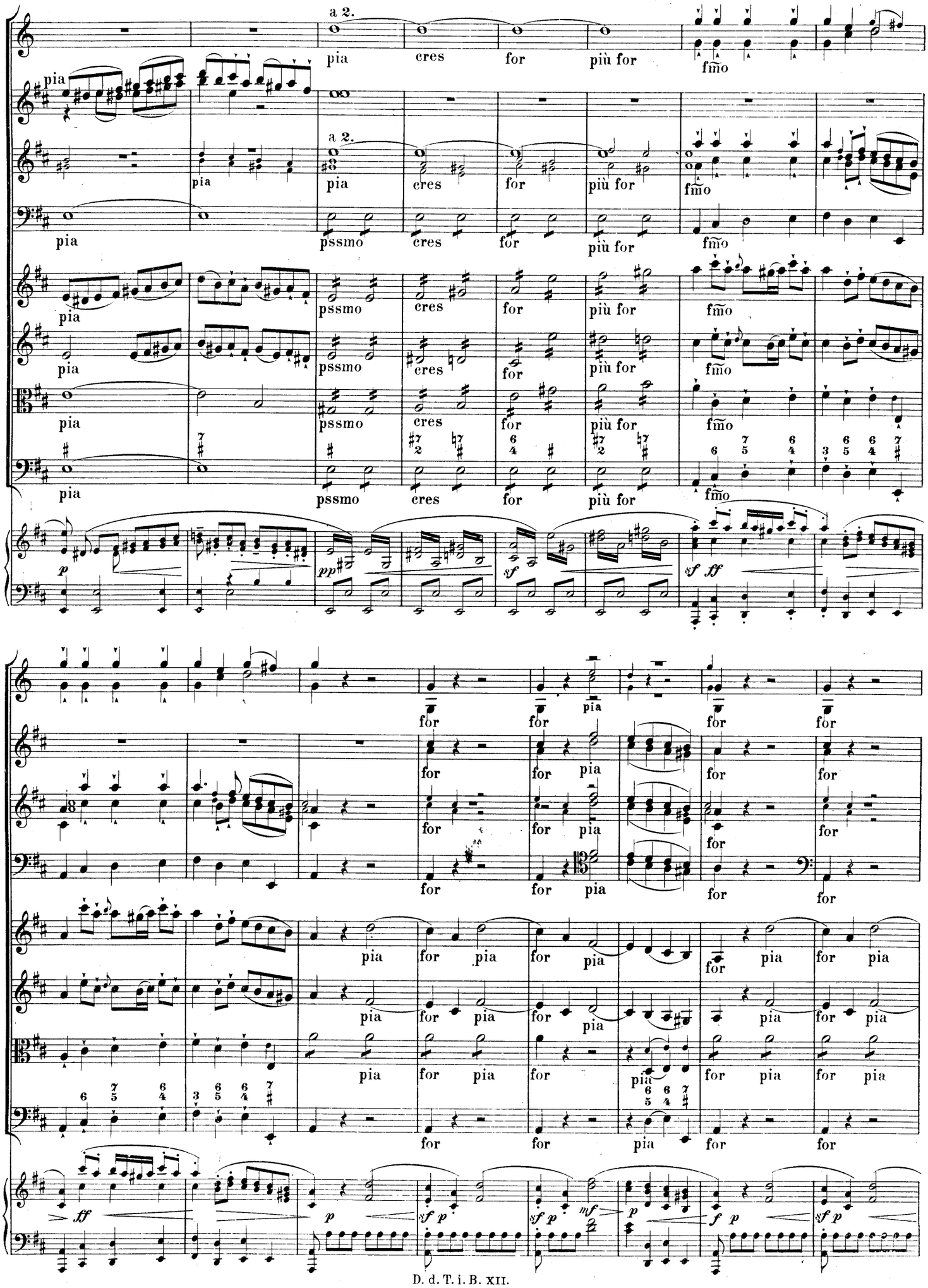
Presto. (Allegro.)

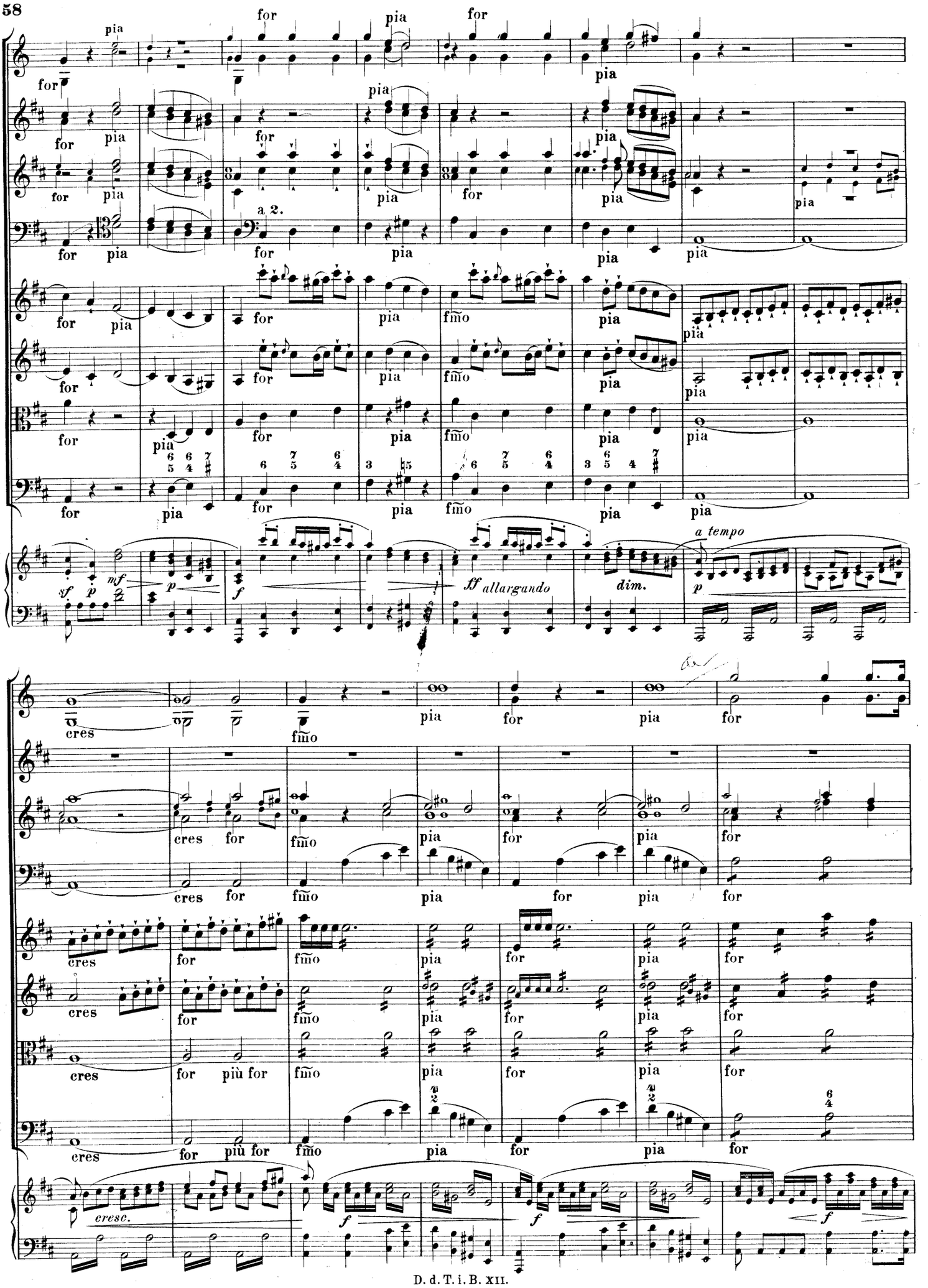
Johann Stamitz, Op. V. No 2.

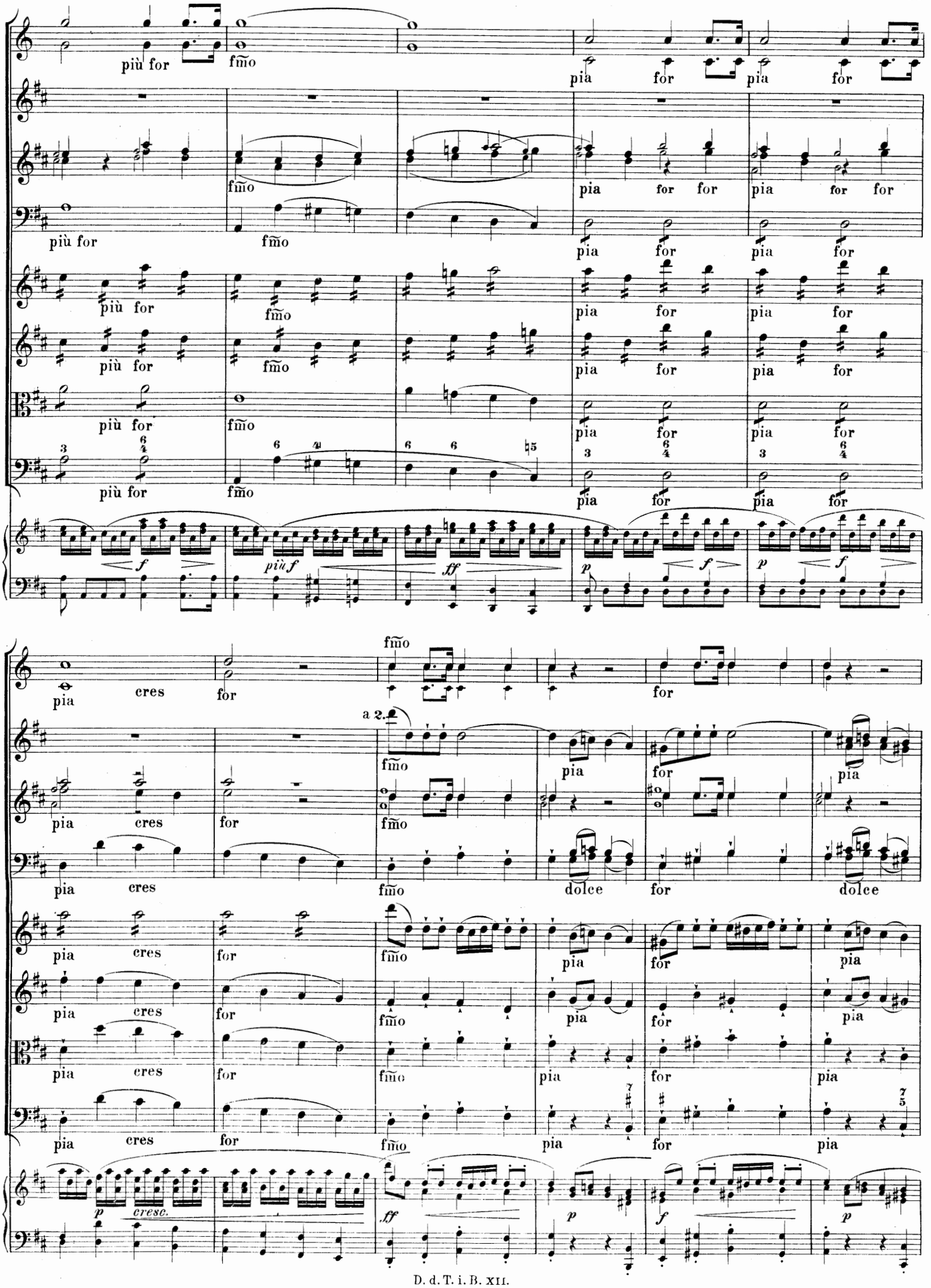


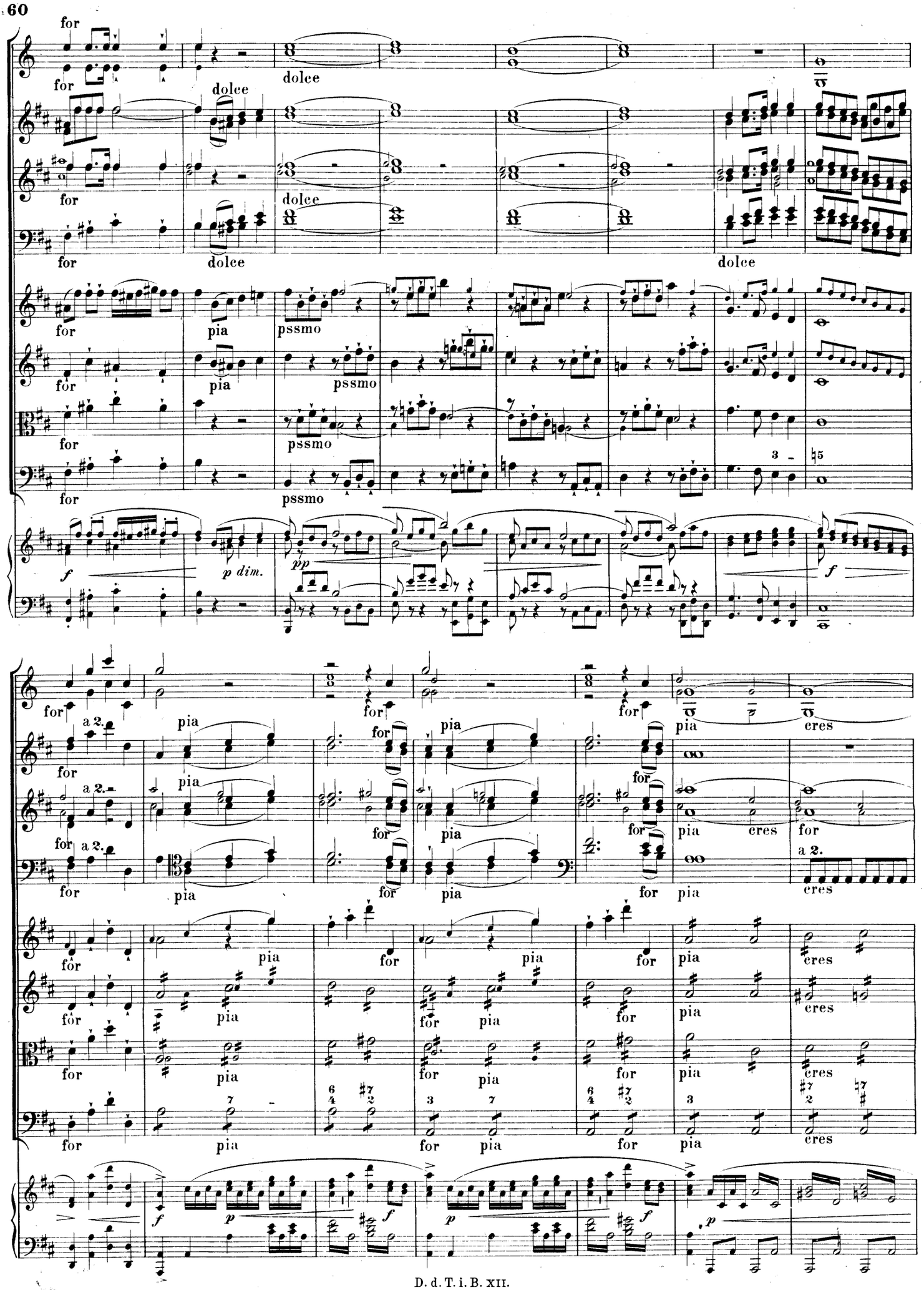
*) Die Flöten und Fagotte fehlen in den Druckausgaben ganz; die Abweichungen der Drucke (die mit kleinen Noten angezeigten) scheinen durch die Reduction der Besetzung veranlasst, besonders die der Violinstimmen.

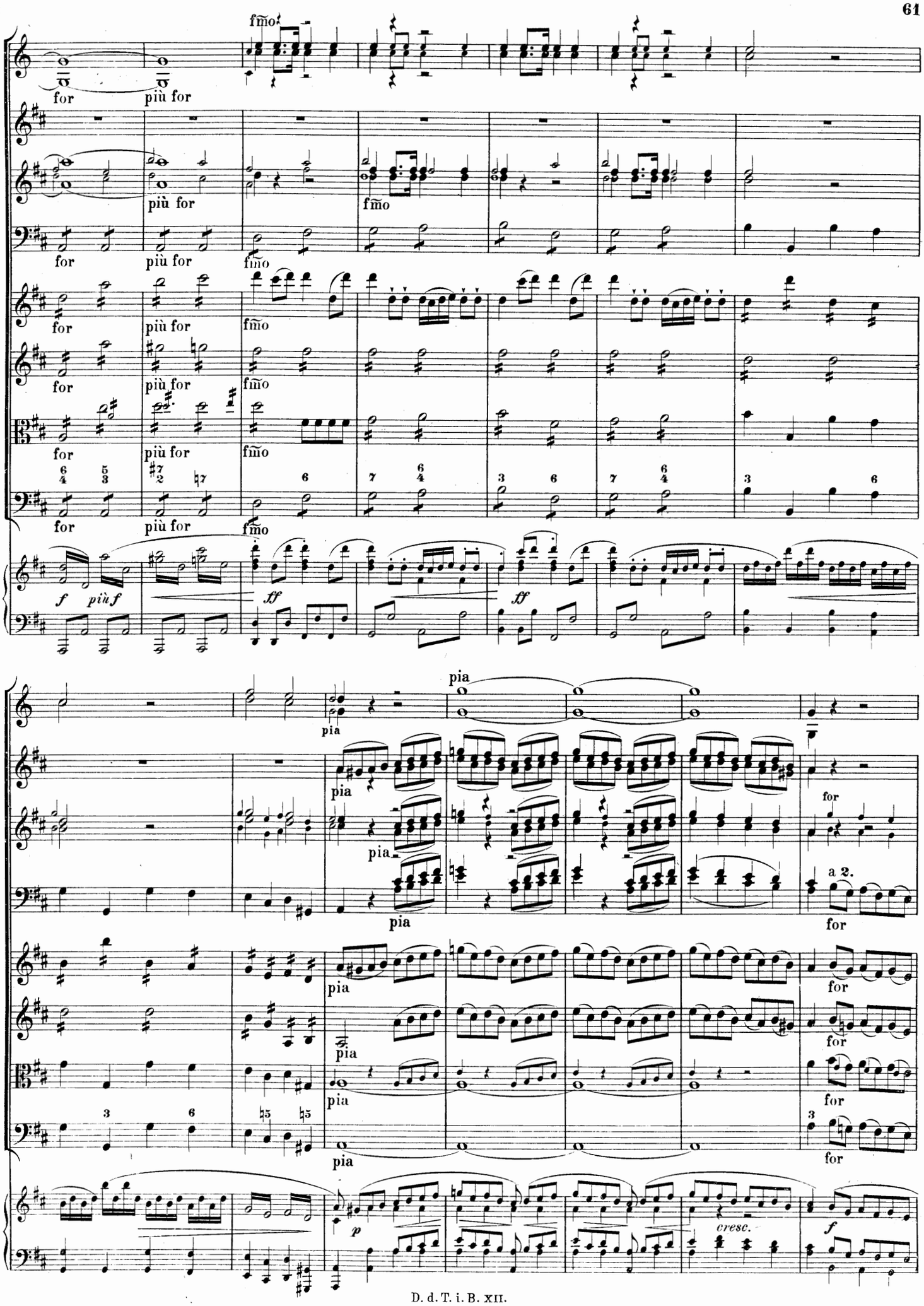

a 2.
pssmo
for Soli
pia
for
for pia
Soli
pia
for pia
Soli
for pia
for pia
pssmo
pssmo
pssmo
pssmo
for pia
for pia
for pia
for pia
for pia
for pia
for pia
for pia
più dimin.
pp
f
p
f
p
for
for
a 2.
for for
for
for
for
for
f
f

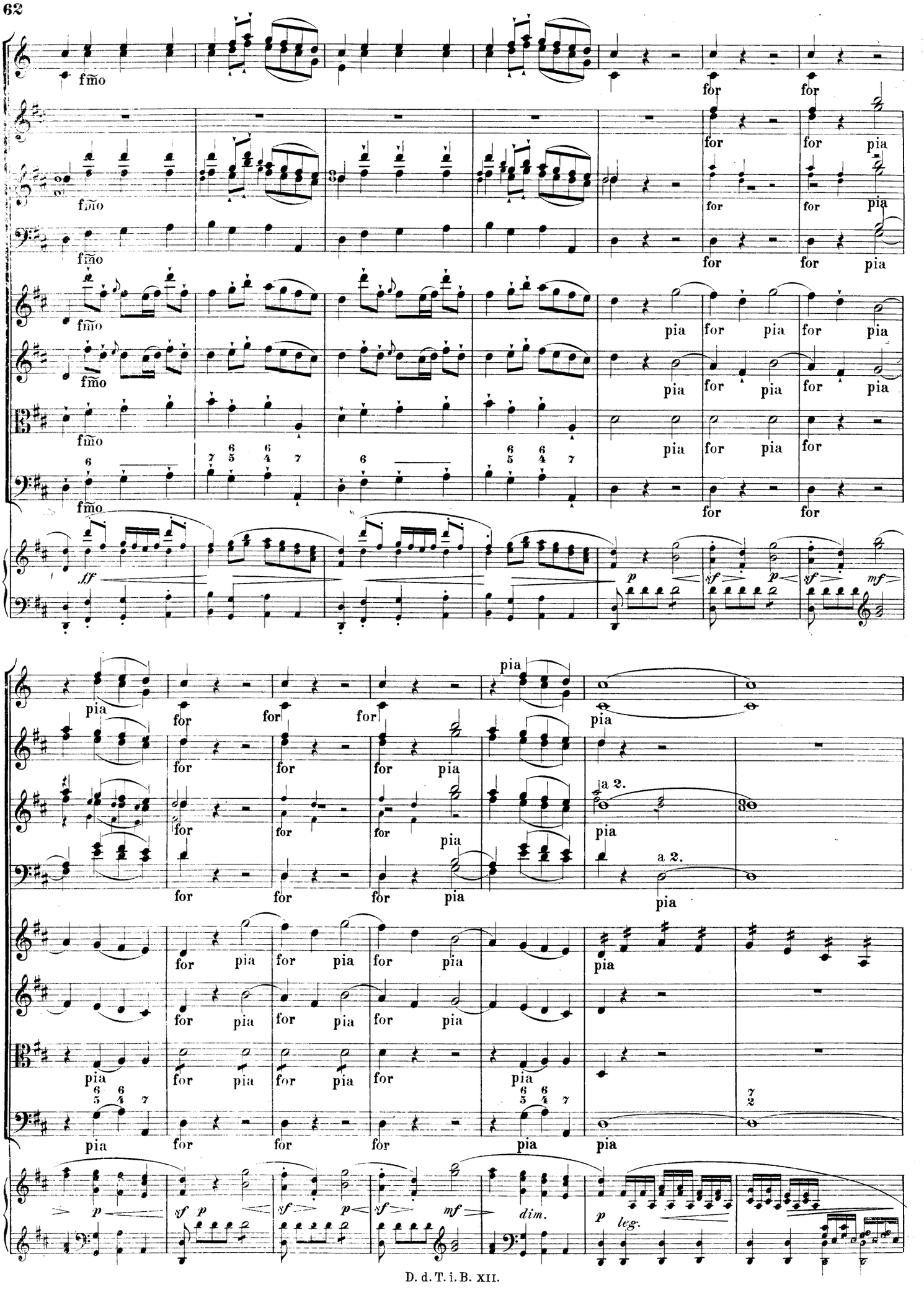

a 2.
pia
cres
for
più for
fmo
pssmo
p
pp
sf
sf ff
ff
mf

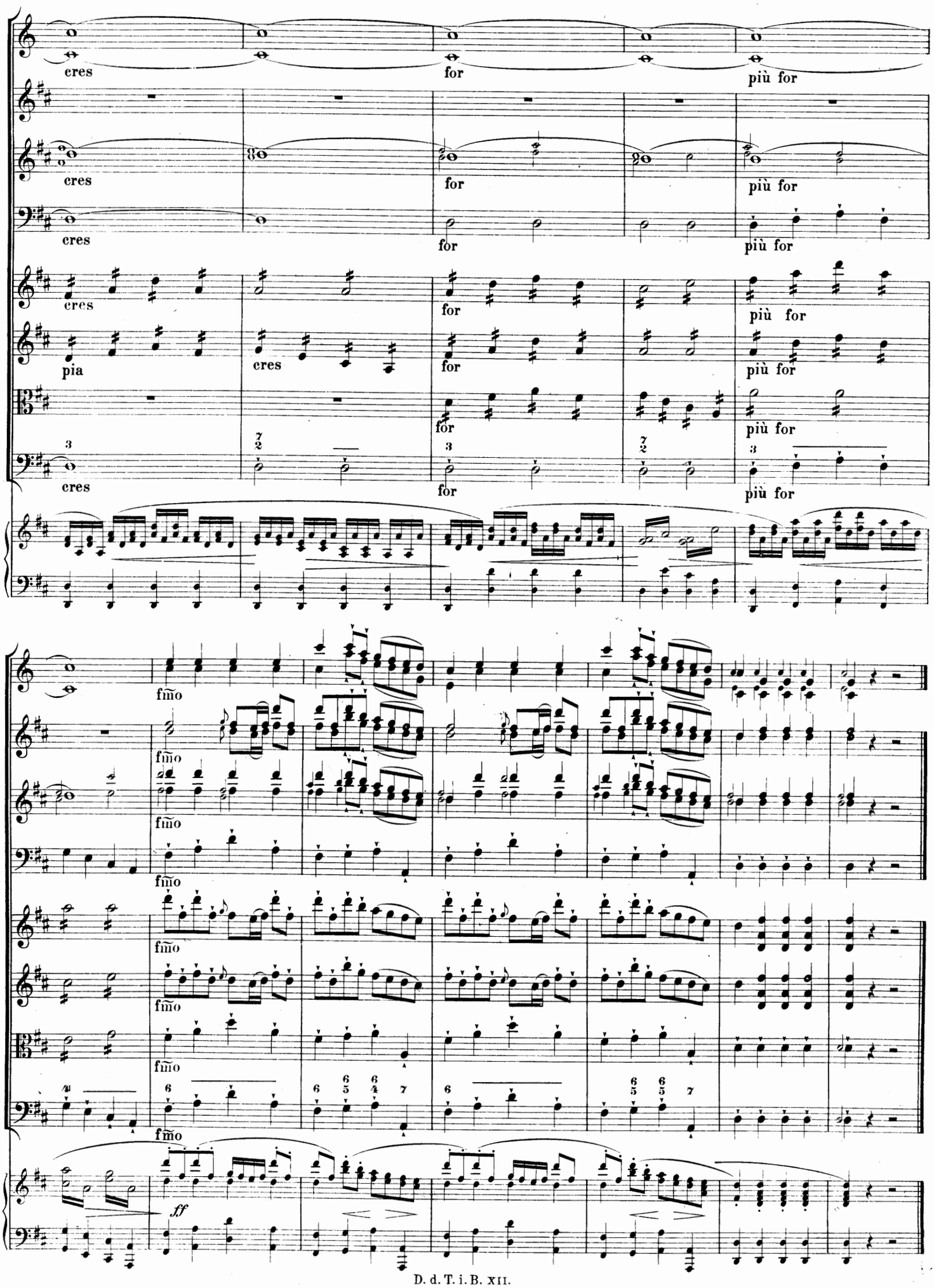

a 2.
fmo
a tempo
ff allargando
dim.
cres
più for
cresc.

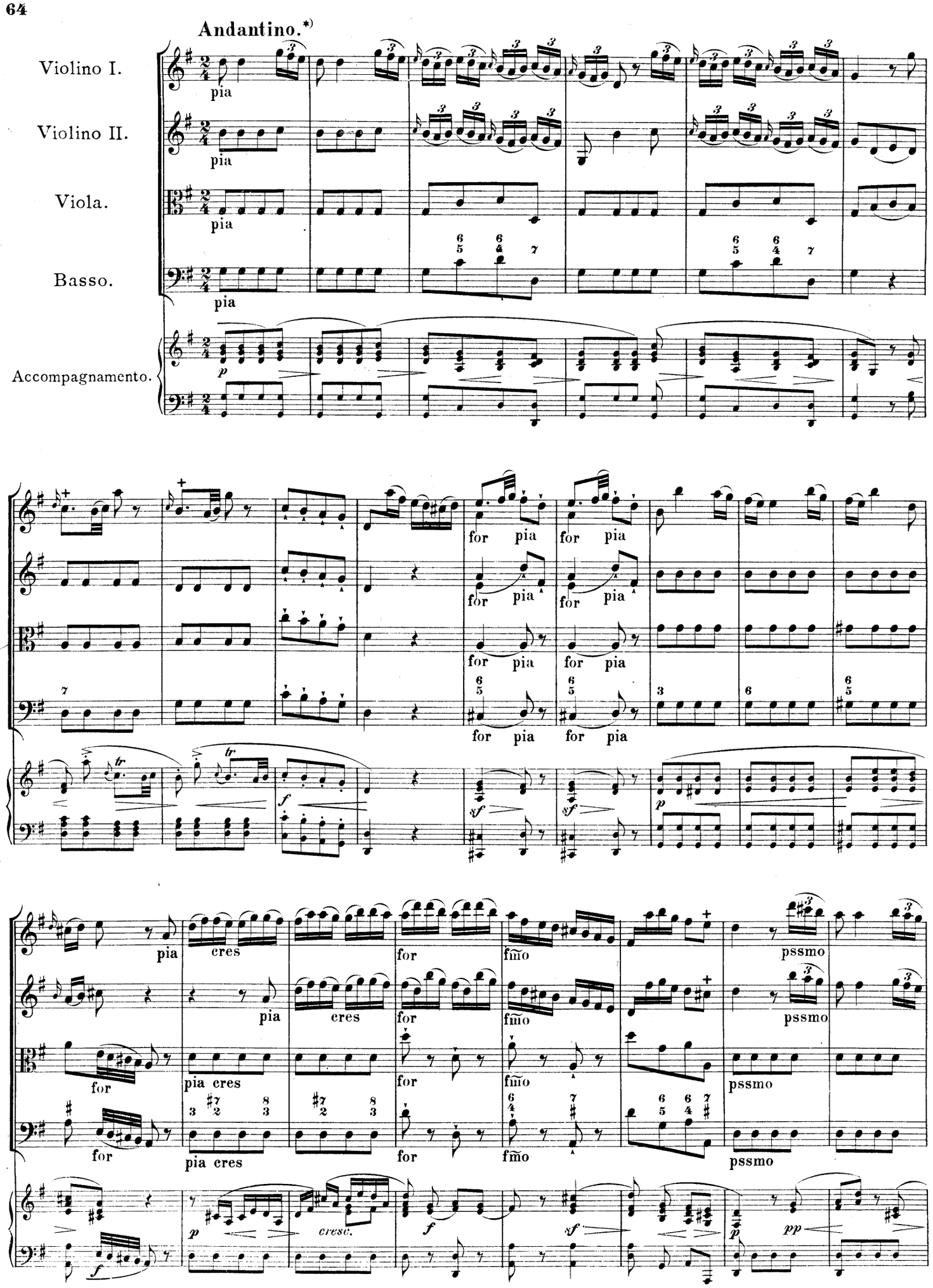

più for
fmo
pia
for
f
più f
ff
p
cres
a 2.
dolce
cresc.


for
dolce
pia
pssmo
p dim.
pp
f
a 2.
cres

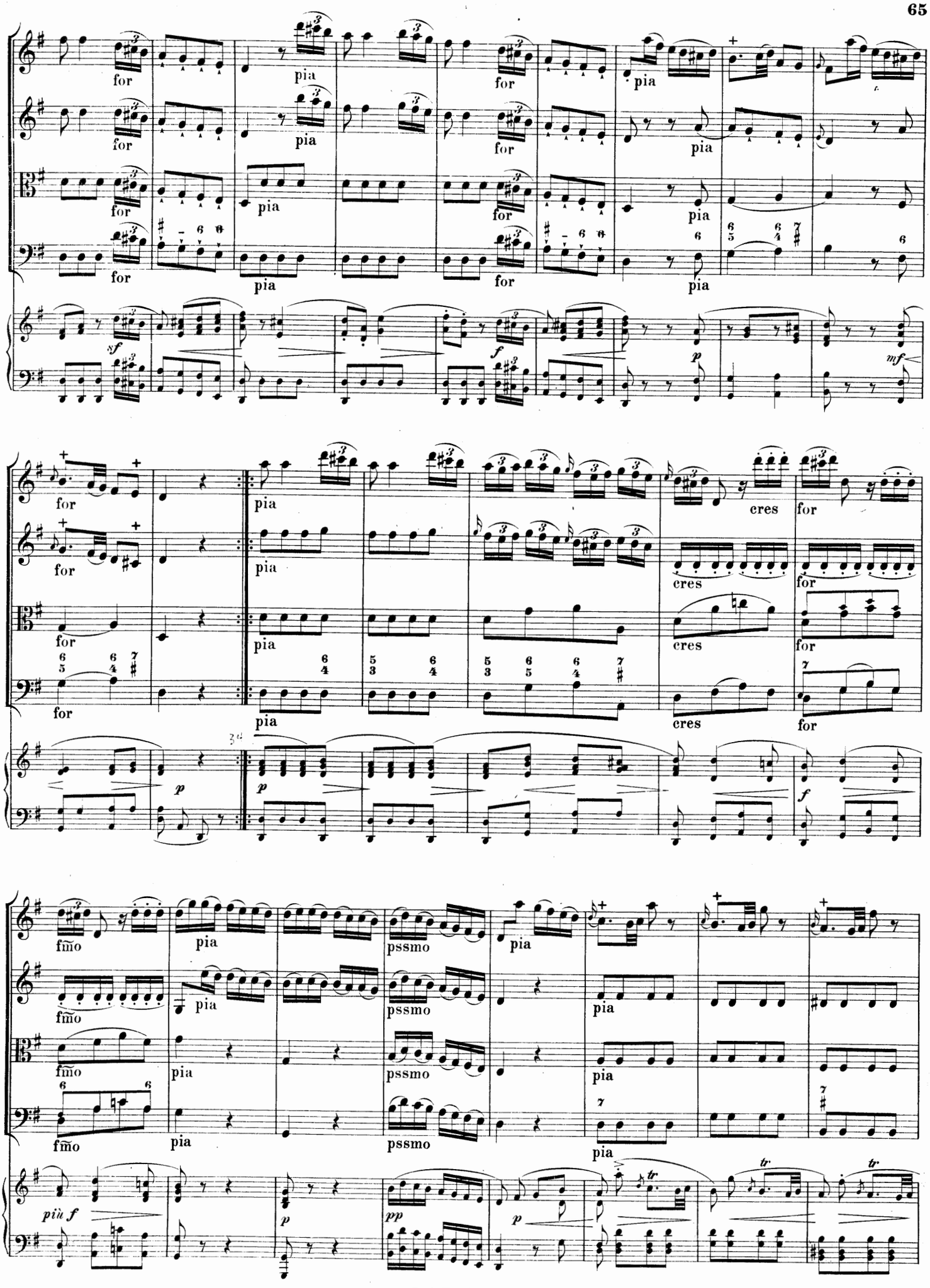

fmo
for
più for
fmo
for
più for
fmo
for
più for
fmo
for
più for
fmo
for
più for
fmo
f
più f
ff
ff
pia
pia
pia
pia
pia
pia
pia
pia
for
a 2.
for
for
for
for
for
p
cresc.
f

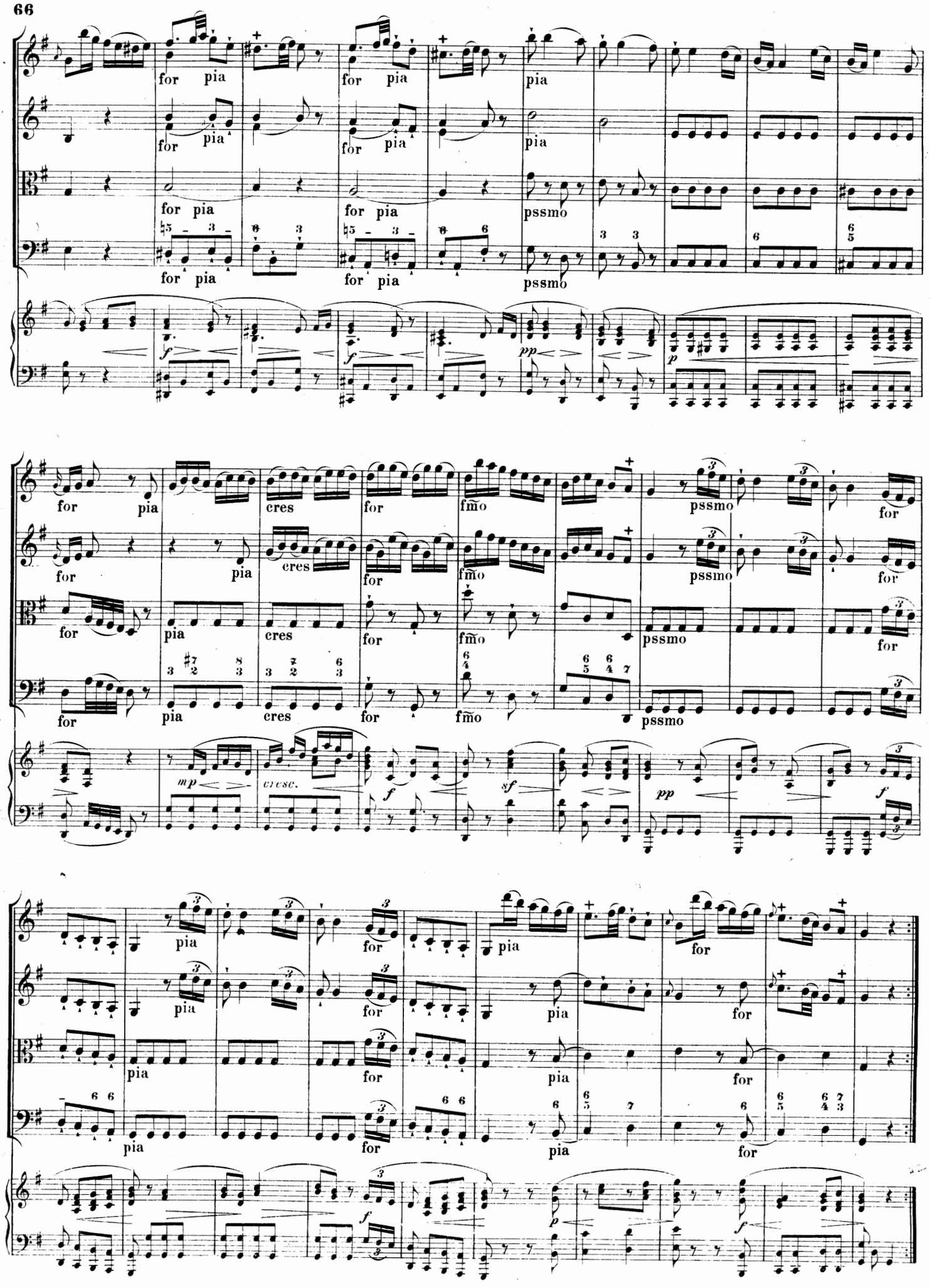

fmo
for
pia
ff
p
sf
mf
a 2.
dim.
leg.


cres
for
più for
pia
fmo
ff

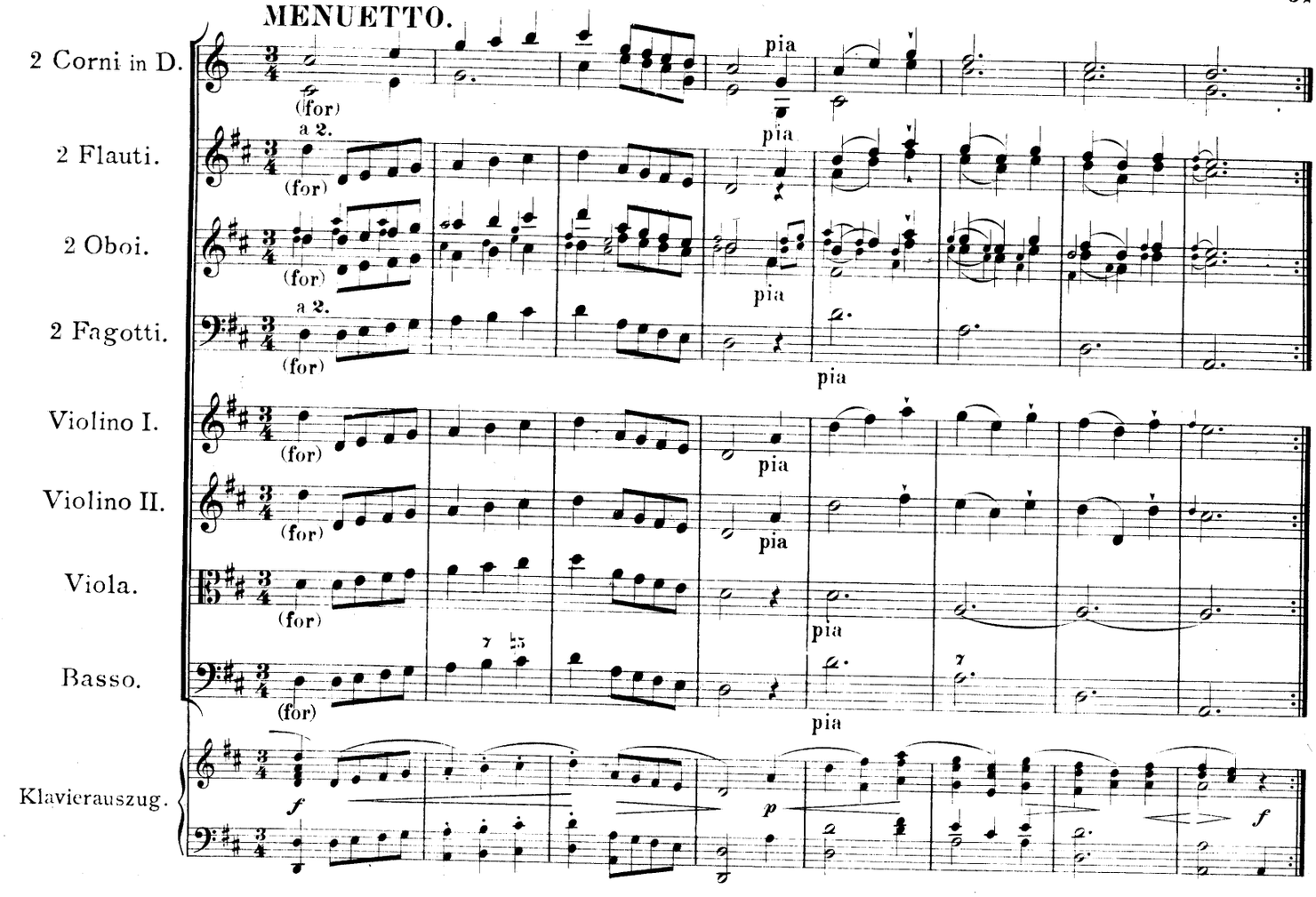


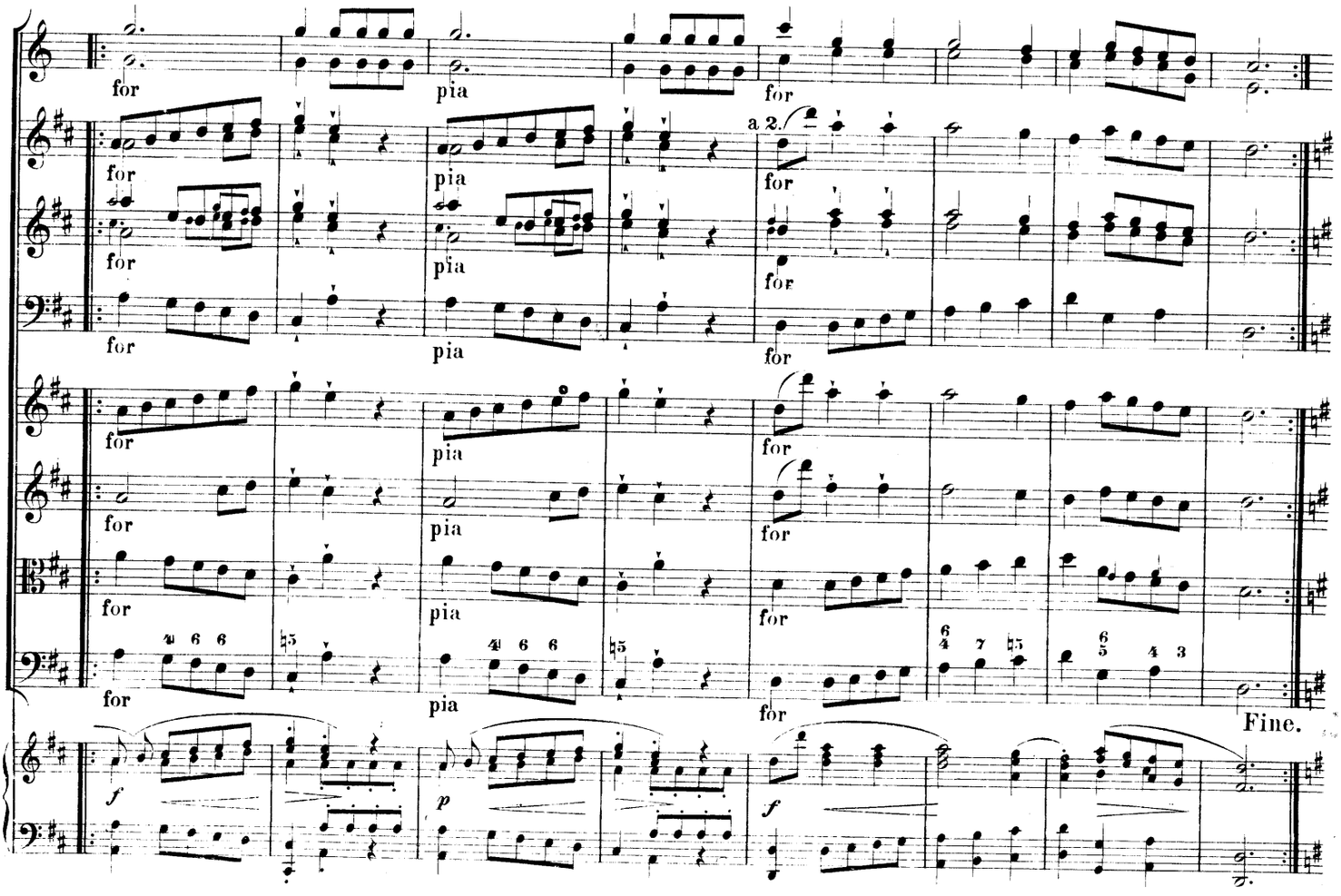
*)Im Pariser Druck: Andante.


for
pia
sf
f
p
mf
cres
fmo
pssmo
più f
pp
tr


for pia
pssmo
cres
fmo
mp
cresc.
sf
pp
f
p

MENUETTO.


2 Corni in D.
2 Flauti.
2 Oboi.
2 Fagotti.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Basso.
Klavierauszug.
(for)
pia
a 2.
f
p


for
pia
a 2.
Fine.
f
p

Trio.

Soli

Soli

Soli

*)

pia

pia

pia

pia

p

p

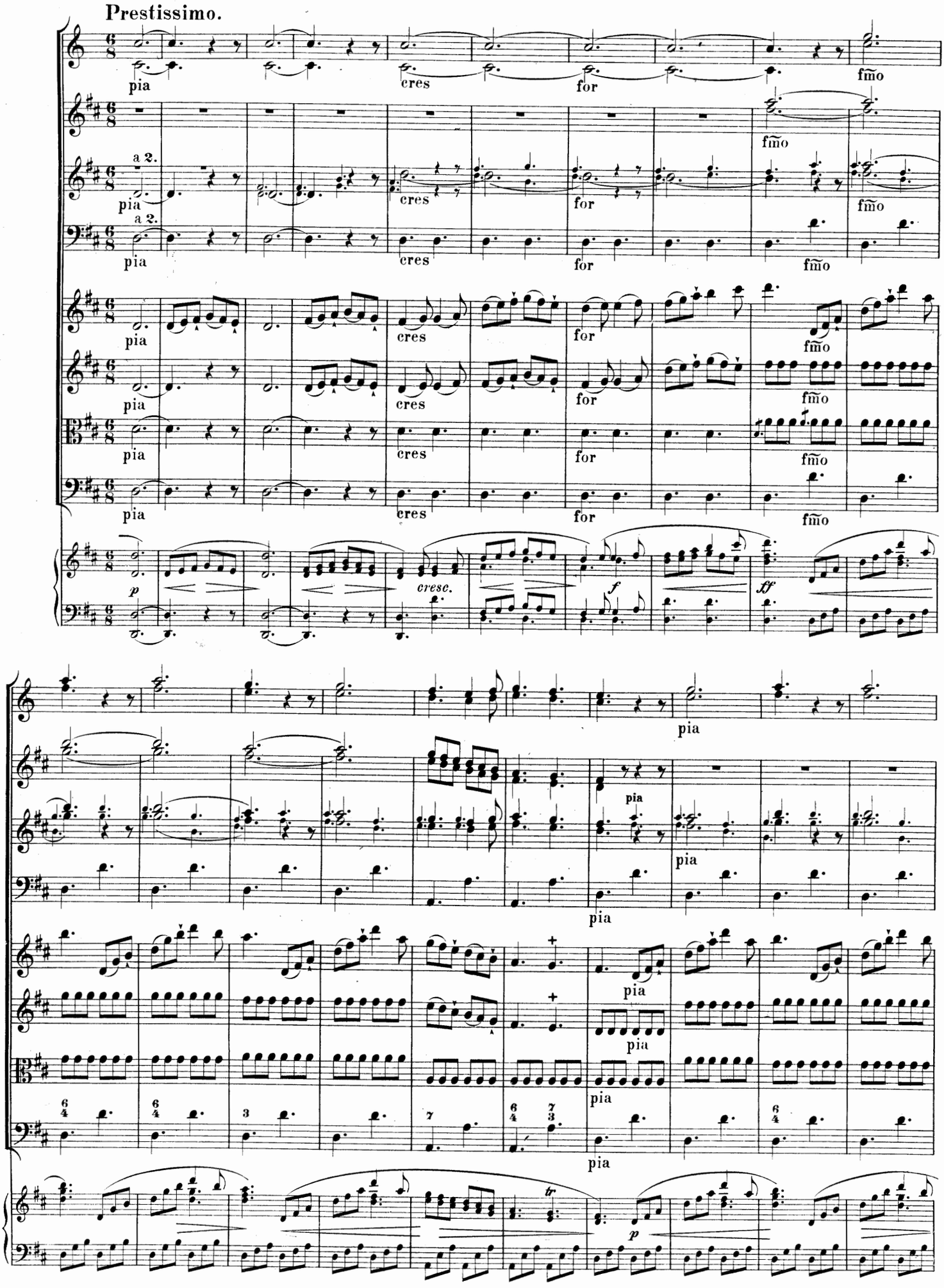
mp

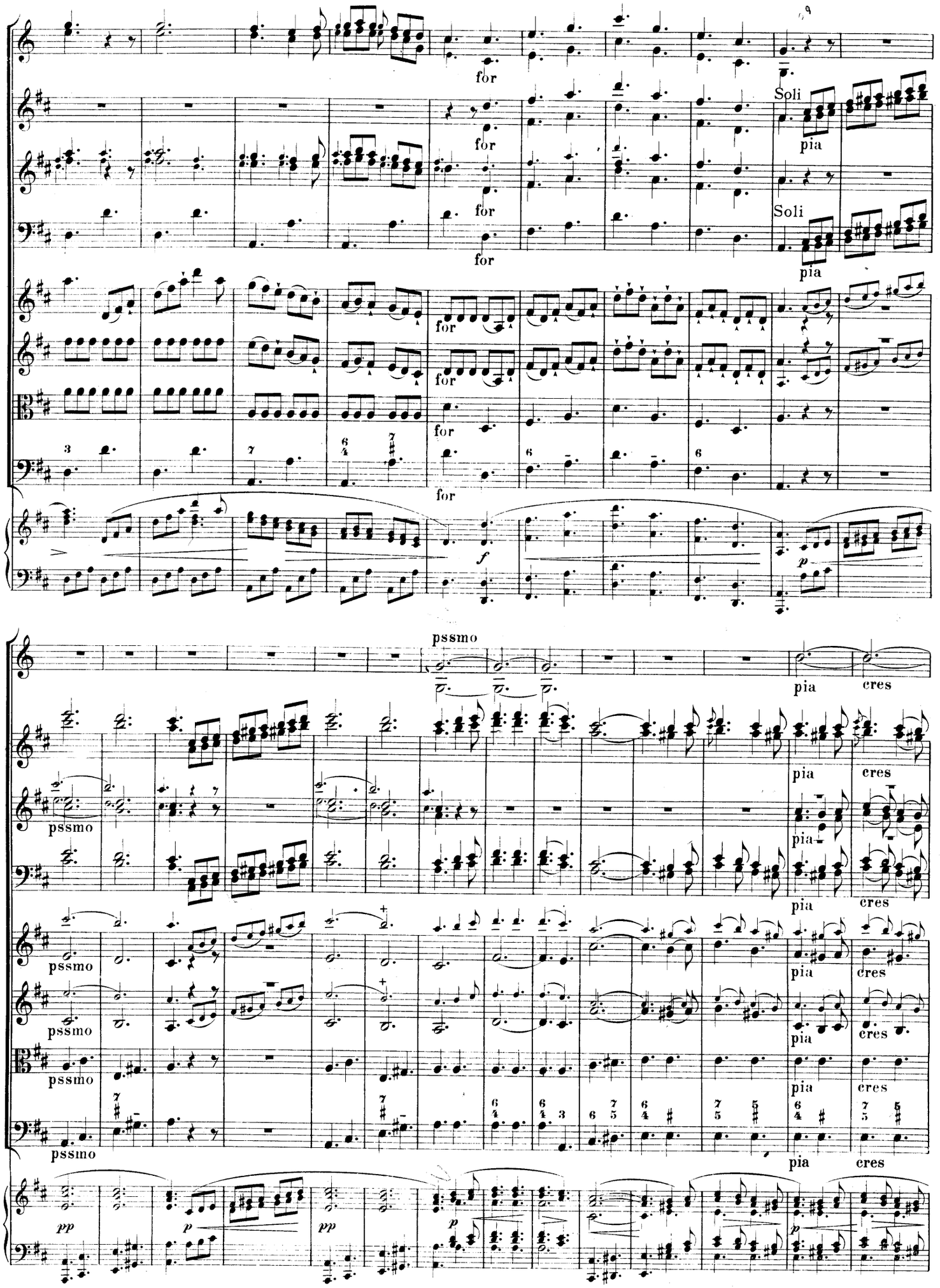
p

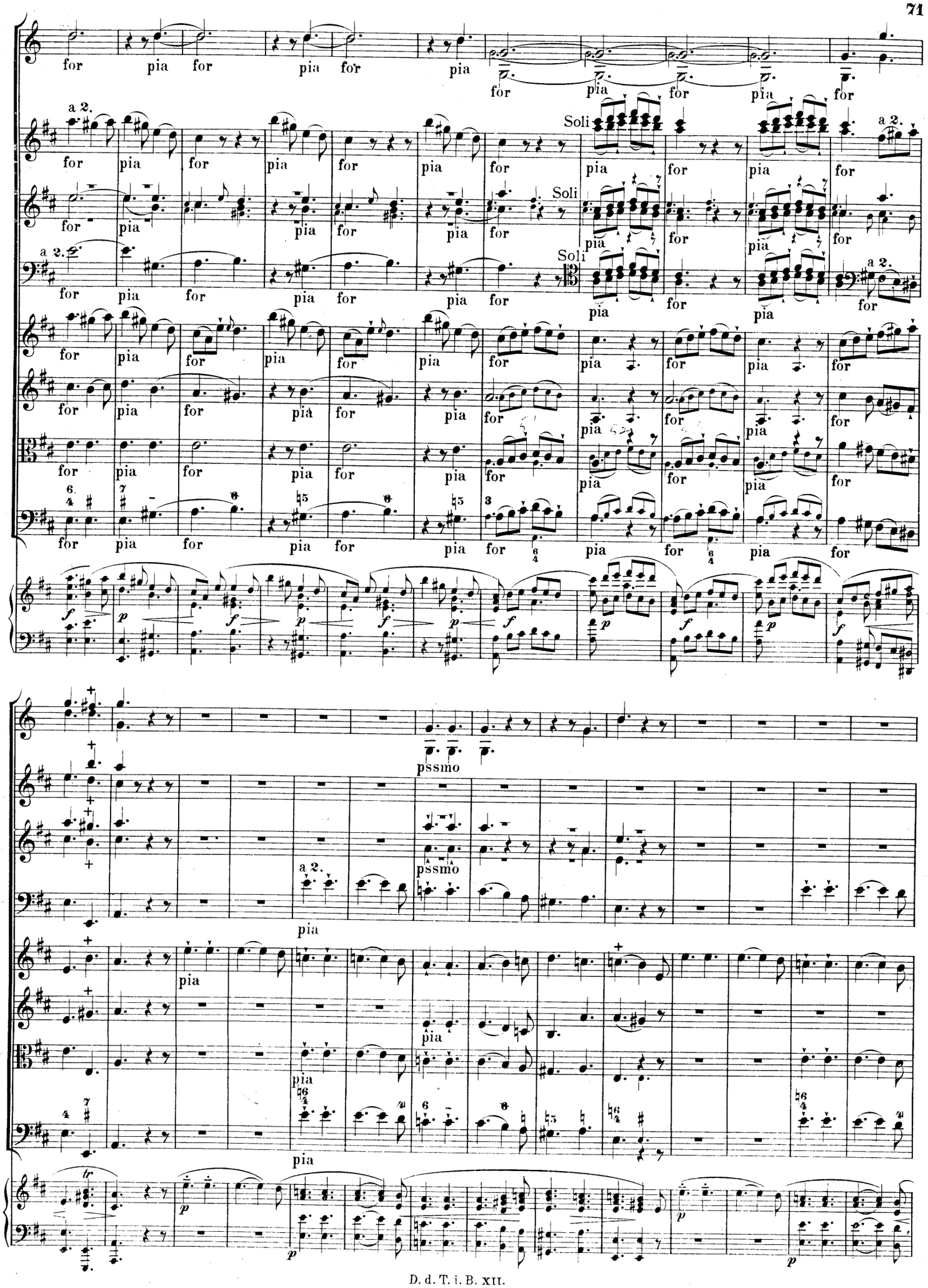
poco f

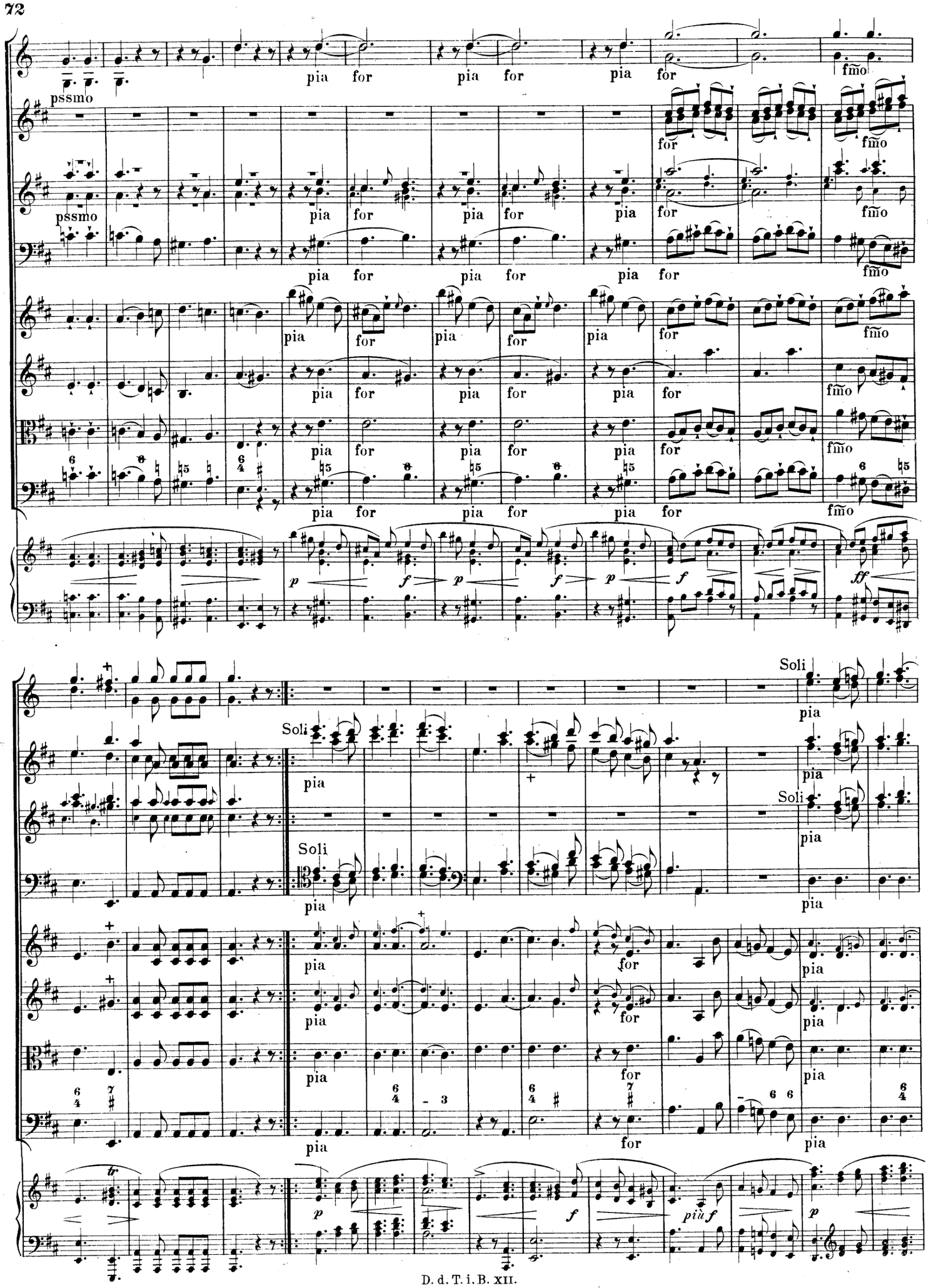
Da Capo al Menuetto.

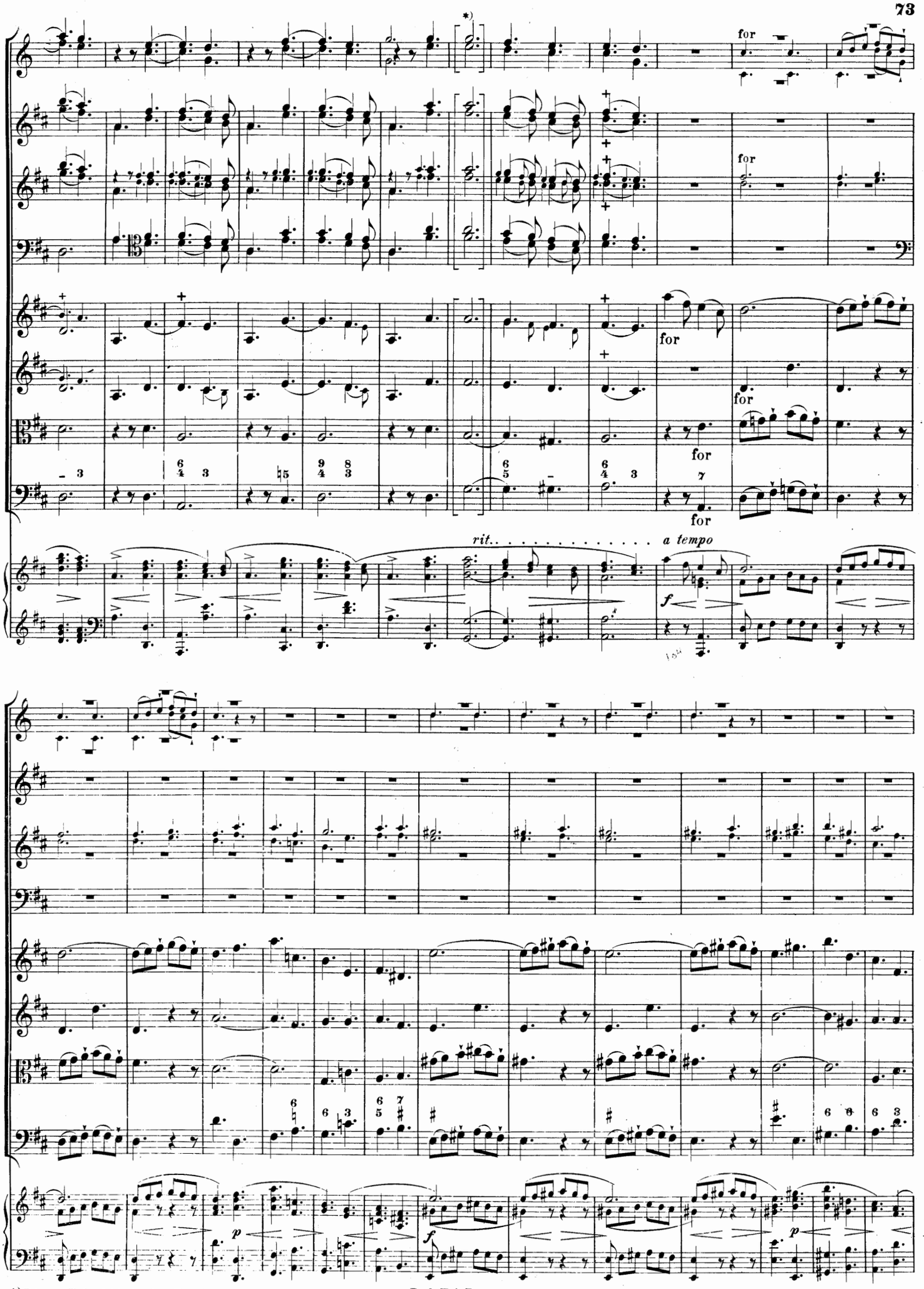
*) Der Pariser Druck weist den 1. Violinen neben der Bassführung auch noch die ganze Melodie unisono mit der 1. Oboe zu (wohl nur für die führende Prinzipalgeige).


Prestissimo.
pia
cres
for
fmo
a 2.
cresc.
f
ff
p
tr

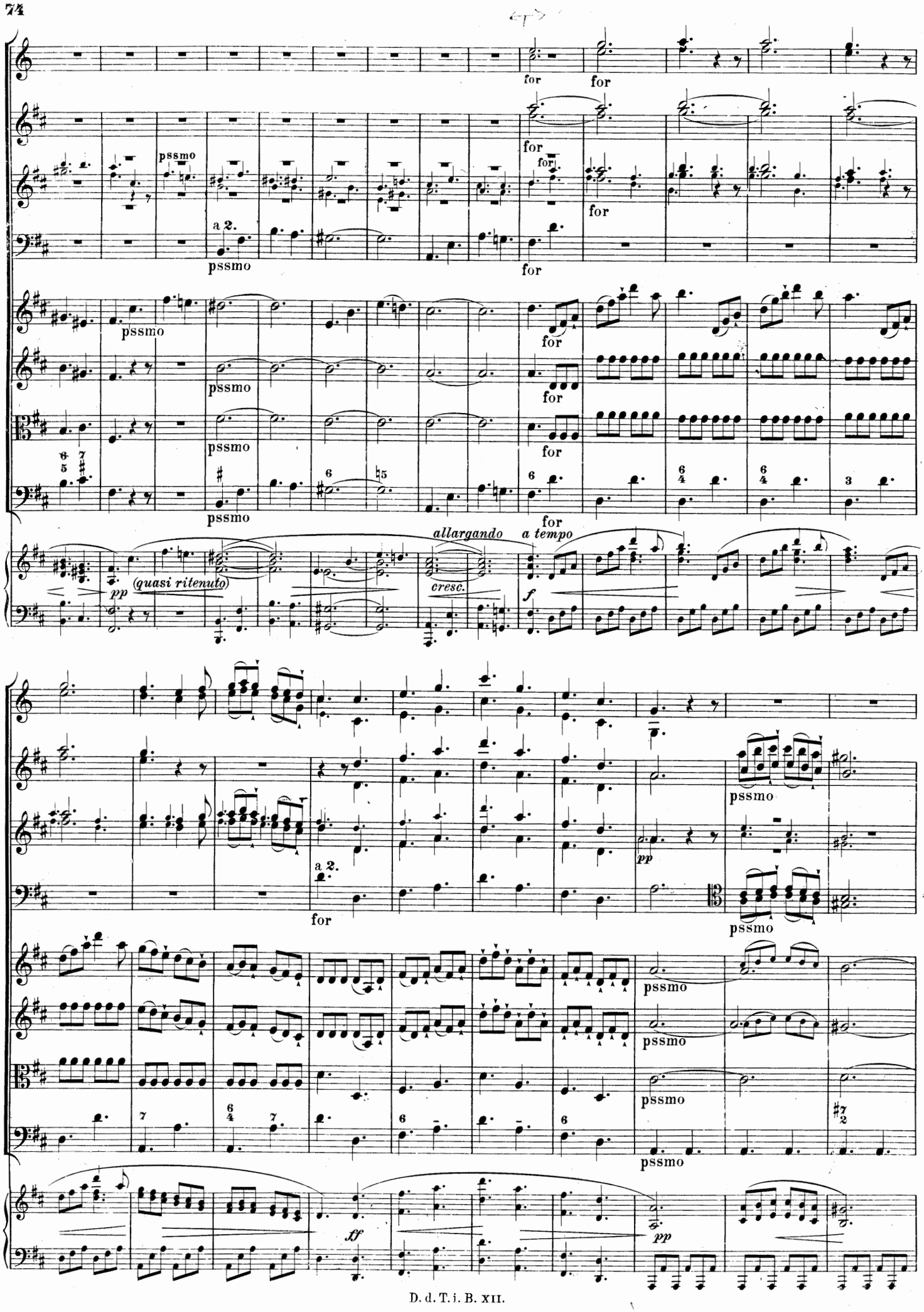

for
Soli
pia
f
p
pssmo
cres
pp

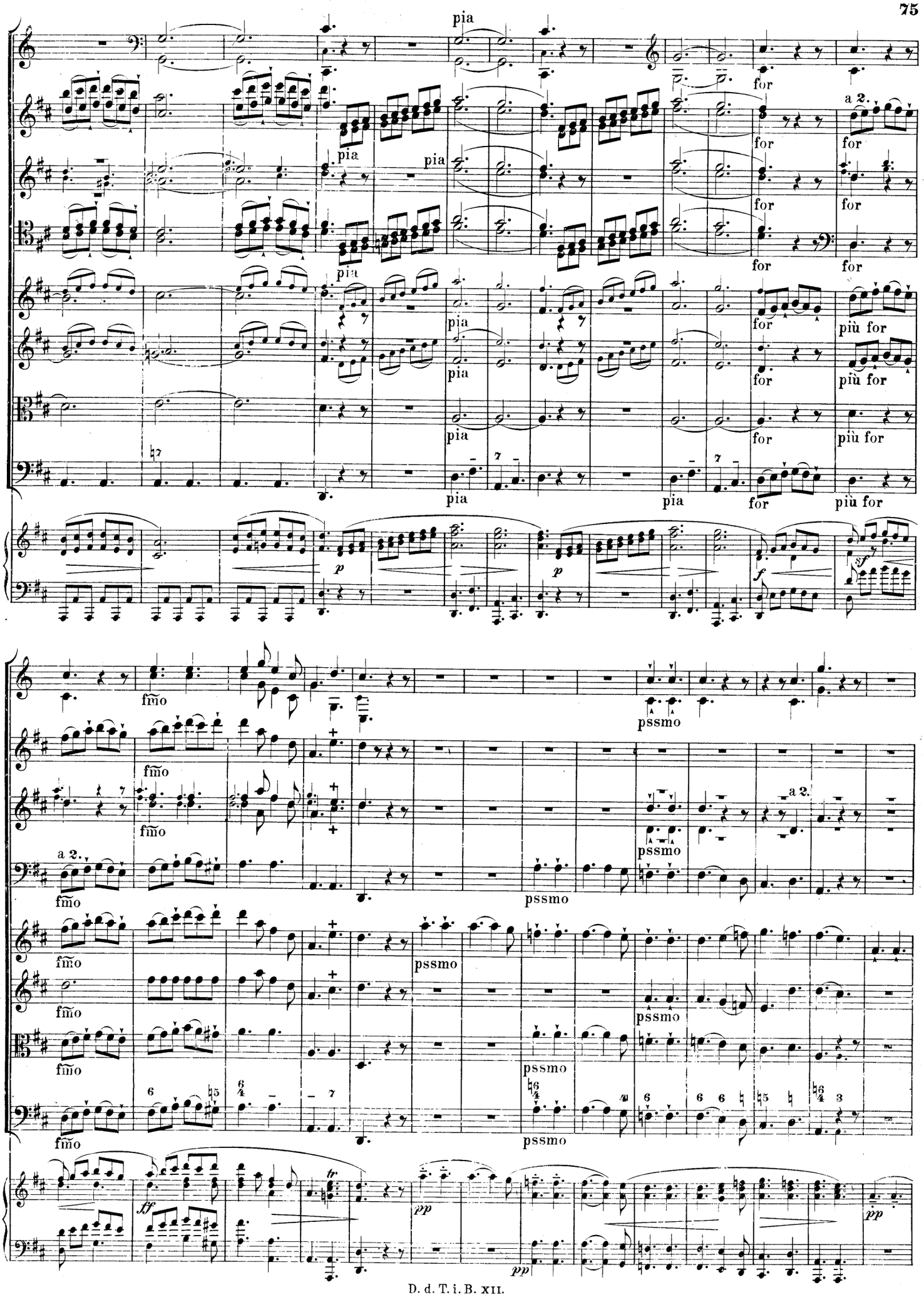

for pia
a 2.
Soli
pssmo
tr

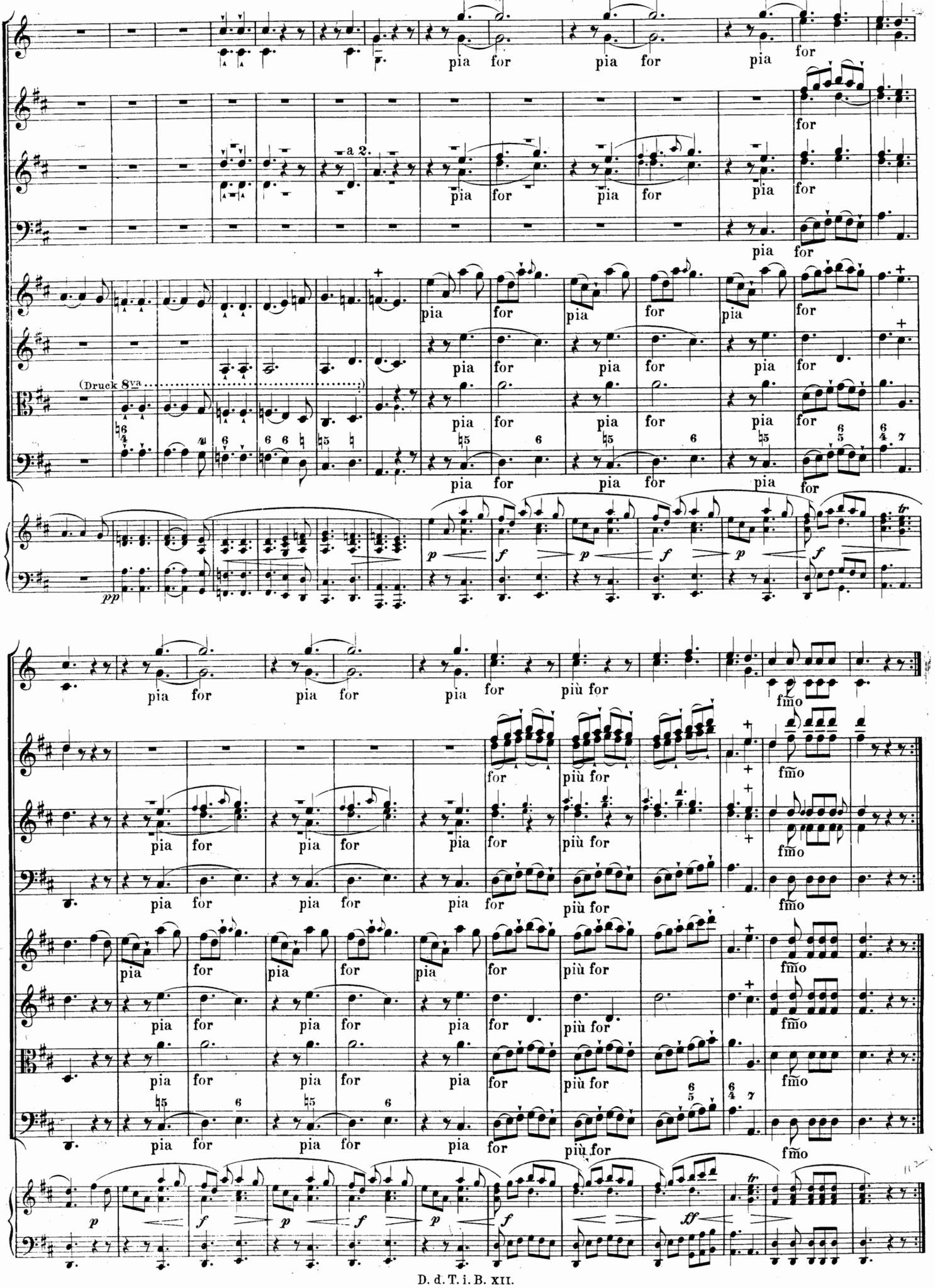

pssmo
pia
for
fmo
Soli
p
f
ff
tr
più f



*) Dieser Takt fehlt in den Druckausgaben ganz.

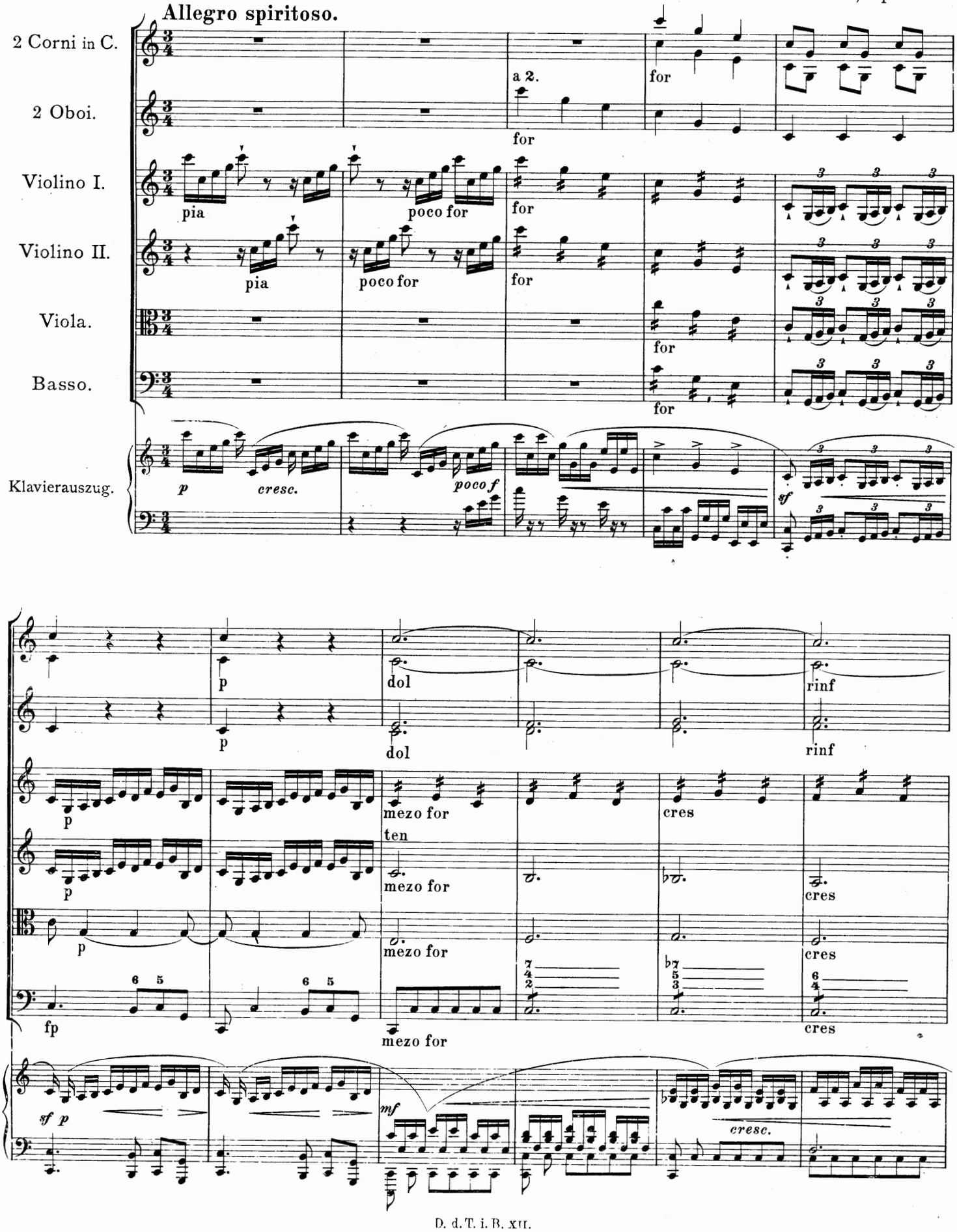

for
pssmo
a 2.
pp
(quasi ritenuto)
allargando
a tempo
cresc.
f
ff
pp

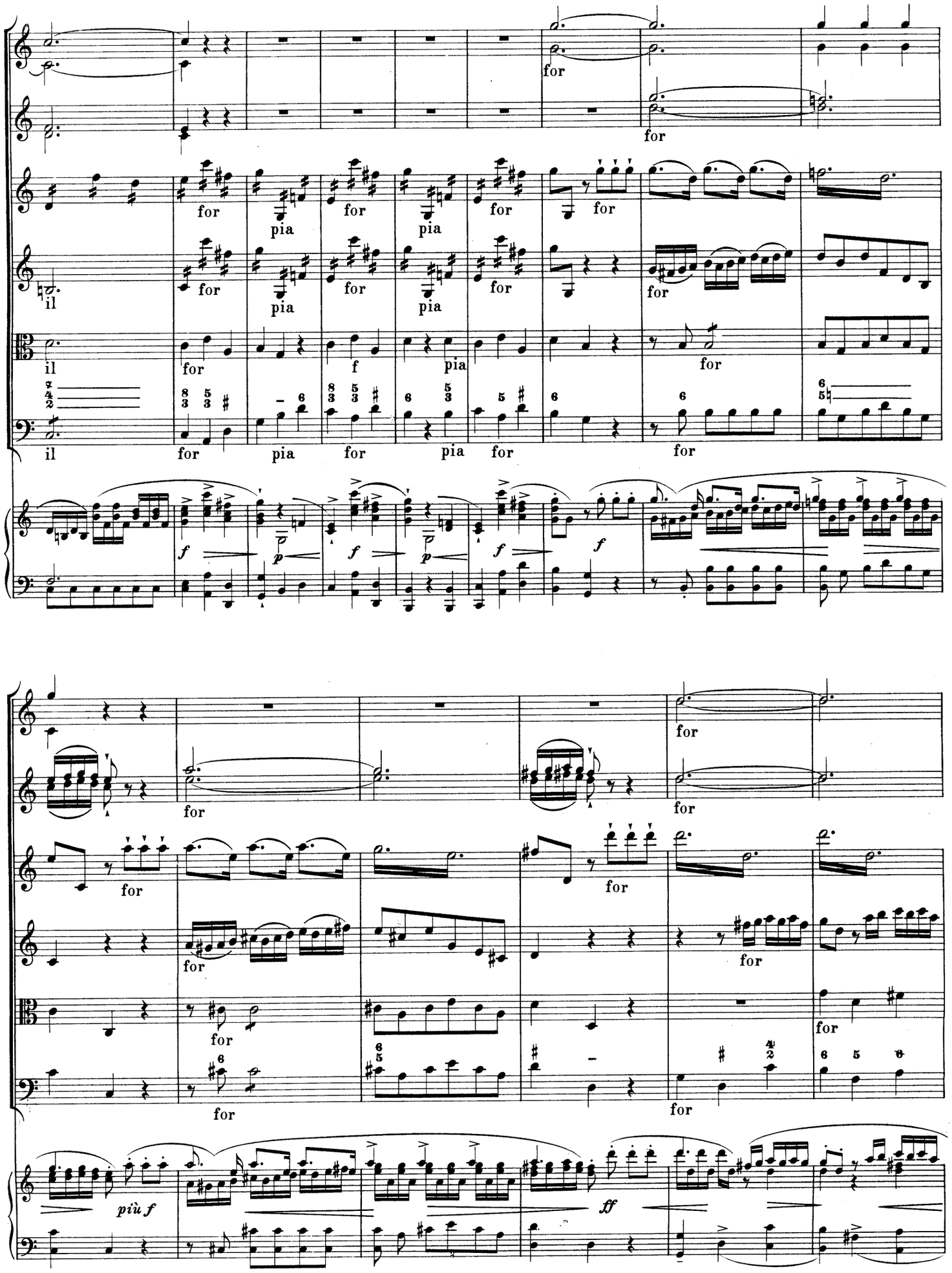

pia
for
a 2.
più for
p
f
sf
fmo
pssmo
ff
pp

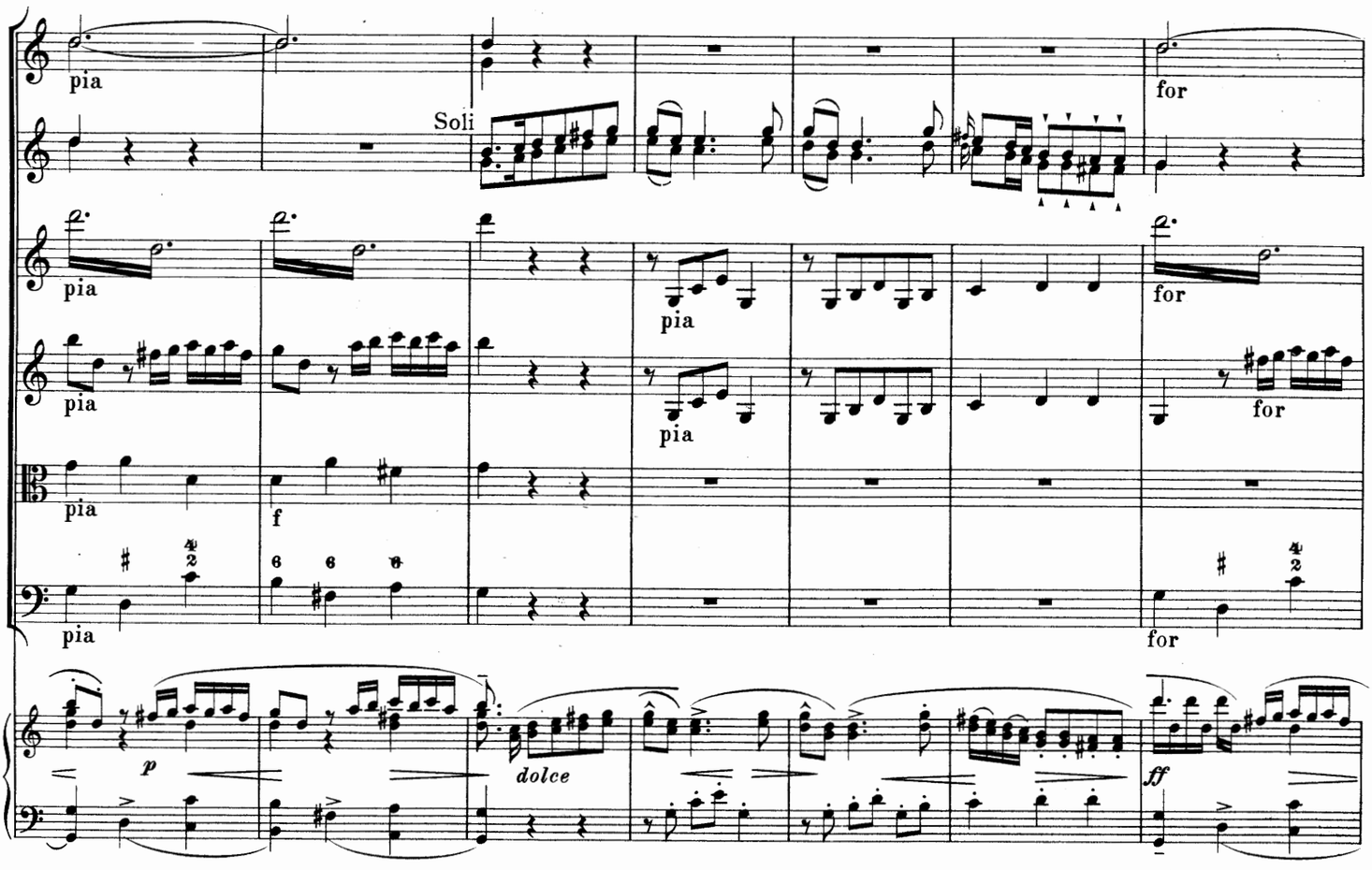

a 2.
(Druck 8va)
pia
for
più for
fmo
pp
p
f
ff
tr

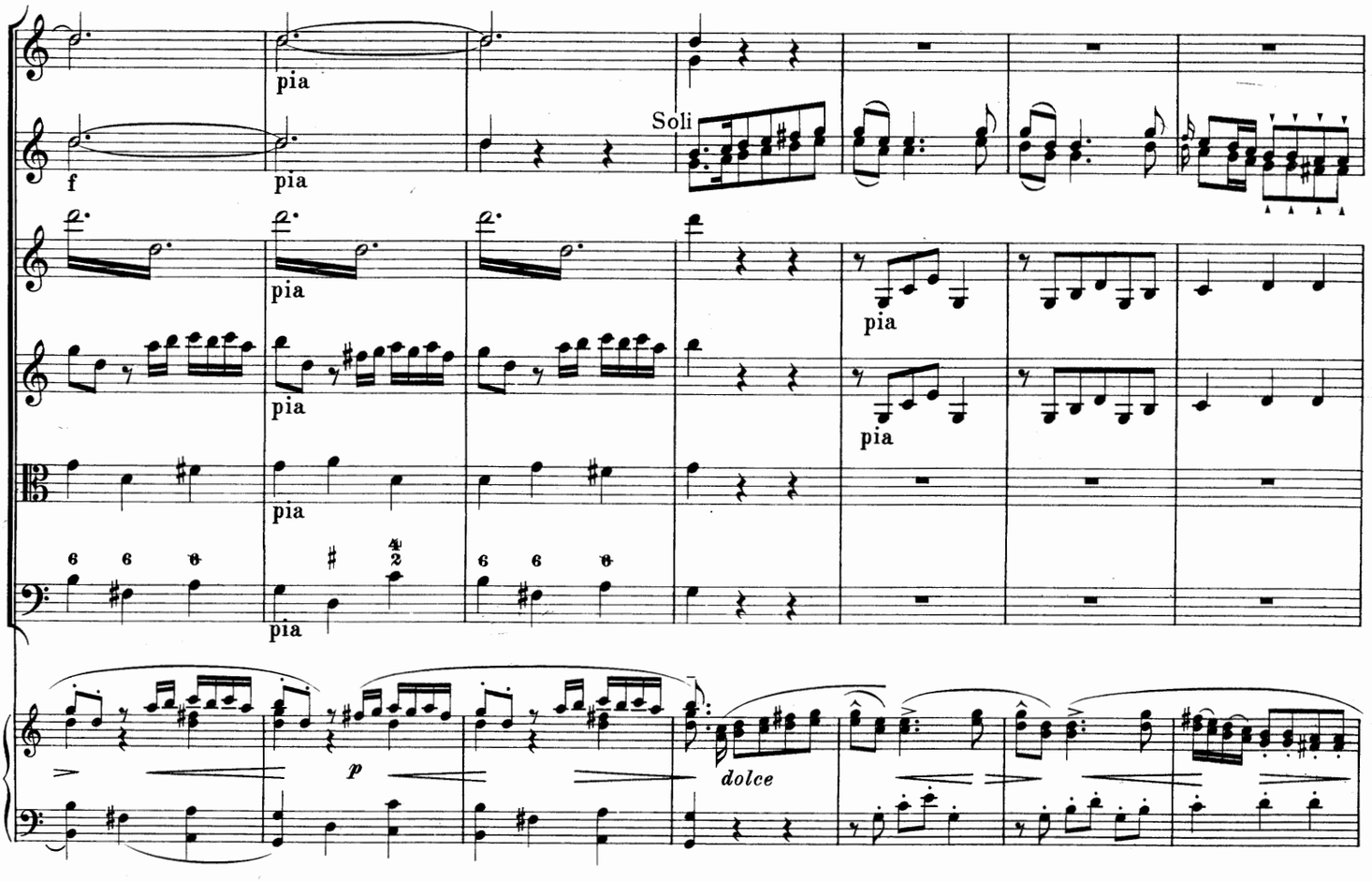
Sinfonia a 8.

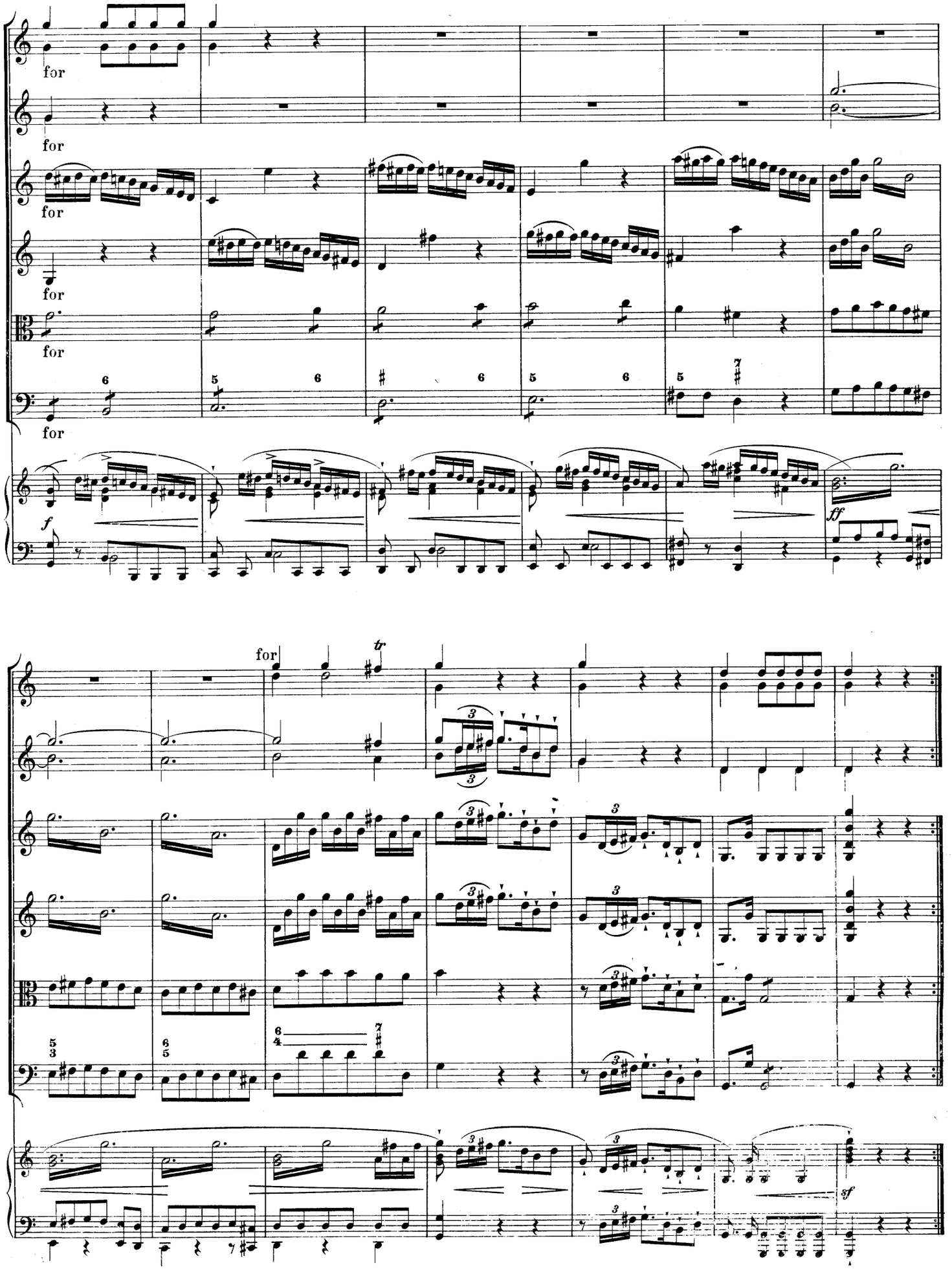
Franz Xaver Richter, Op. 4. Nº 3.

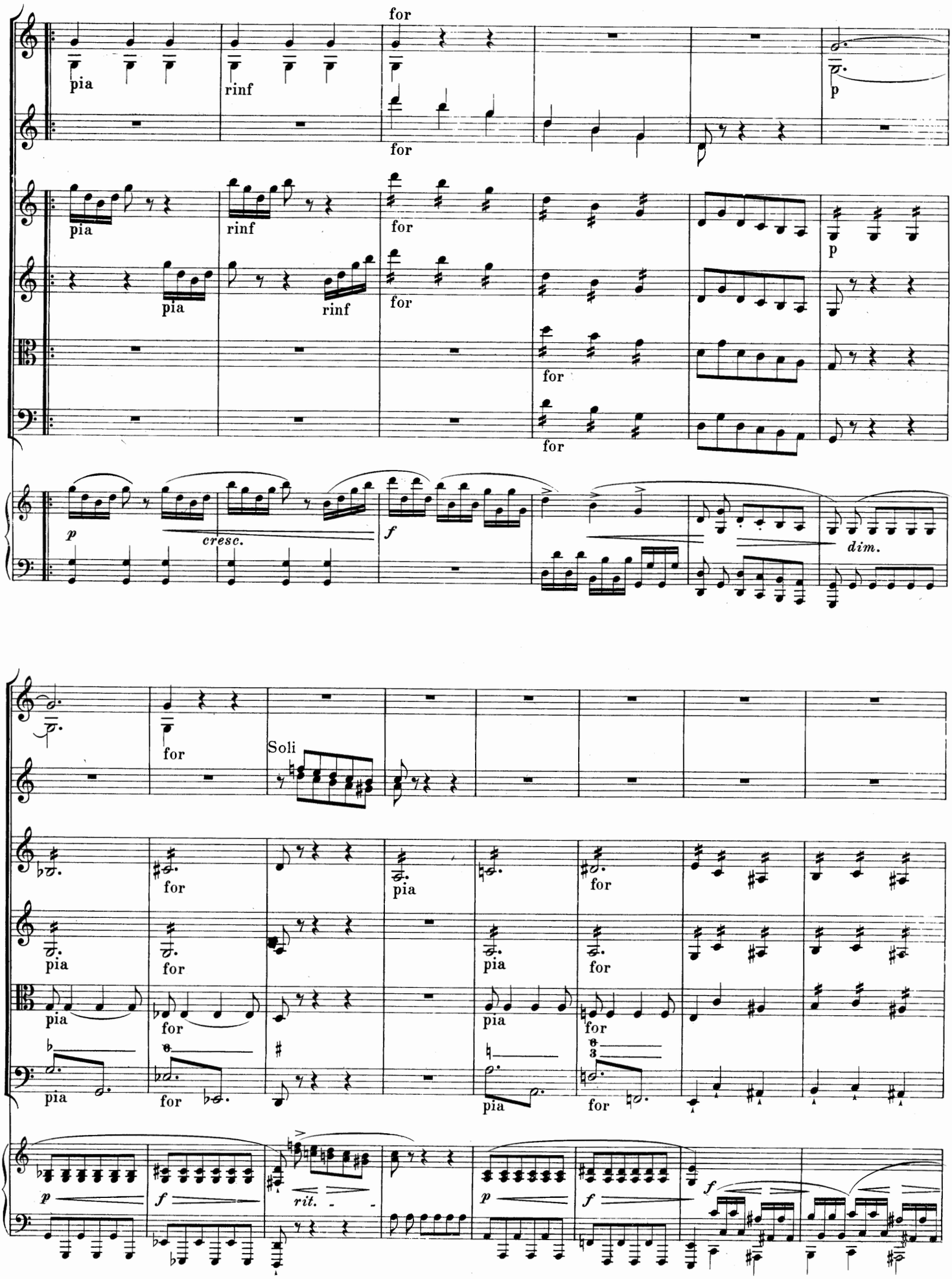


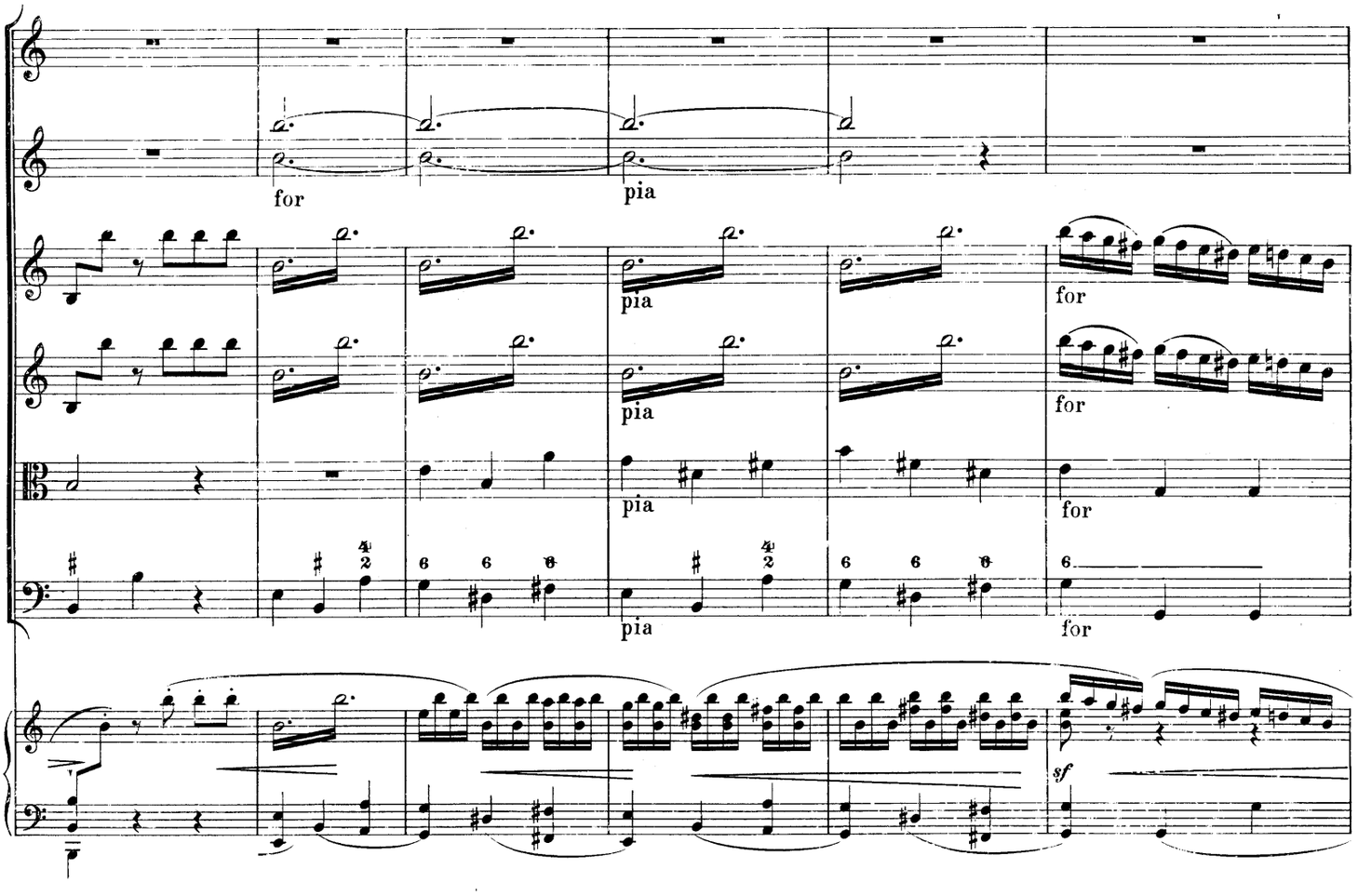

il
for
pia
f
più f
ff

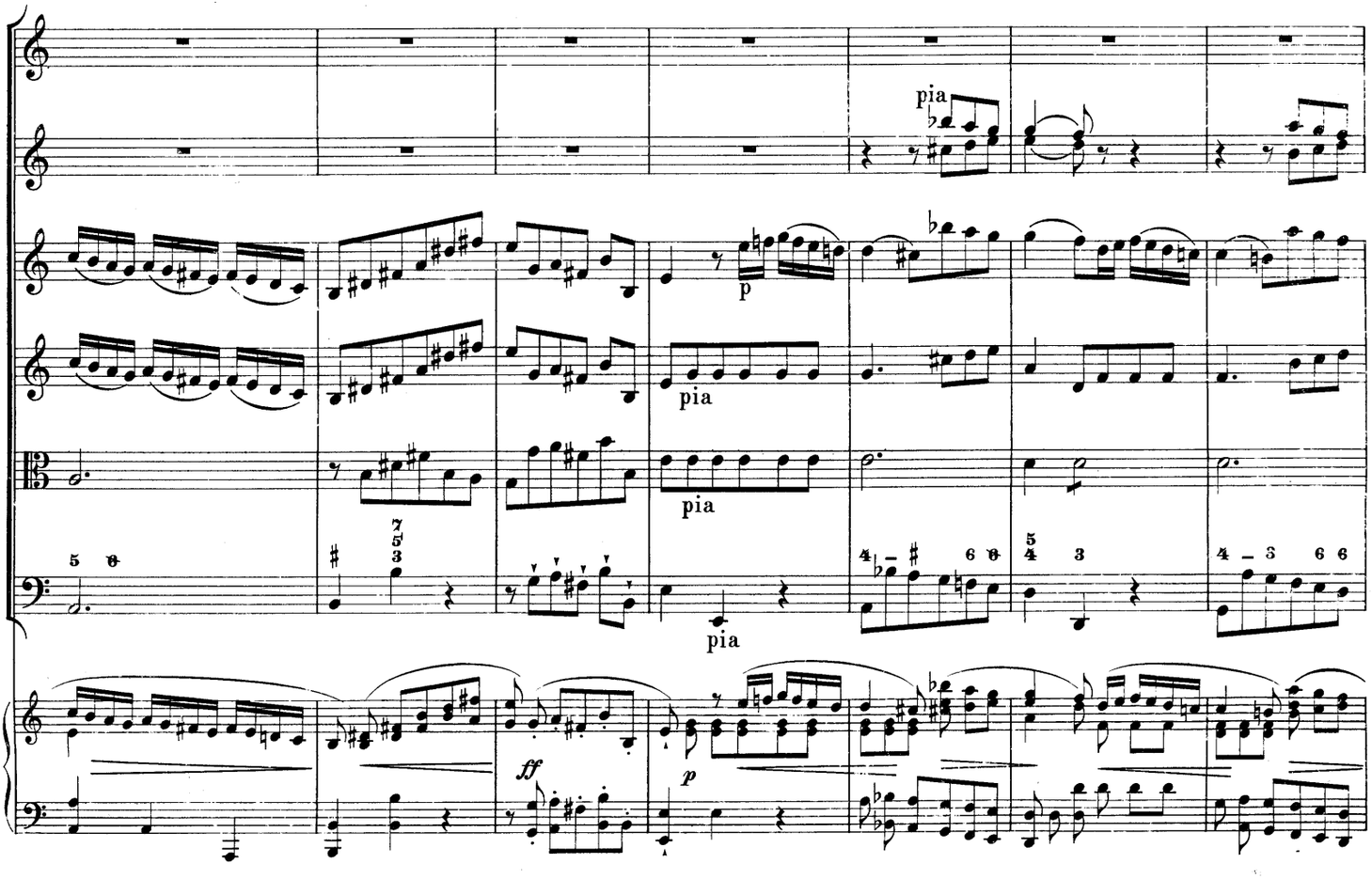

pia
Soli
for
pia
for
pia
for
pia
f
pia
for
p
dolce
ff

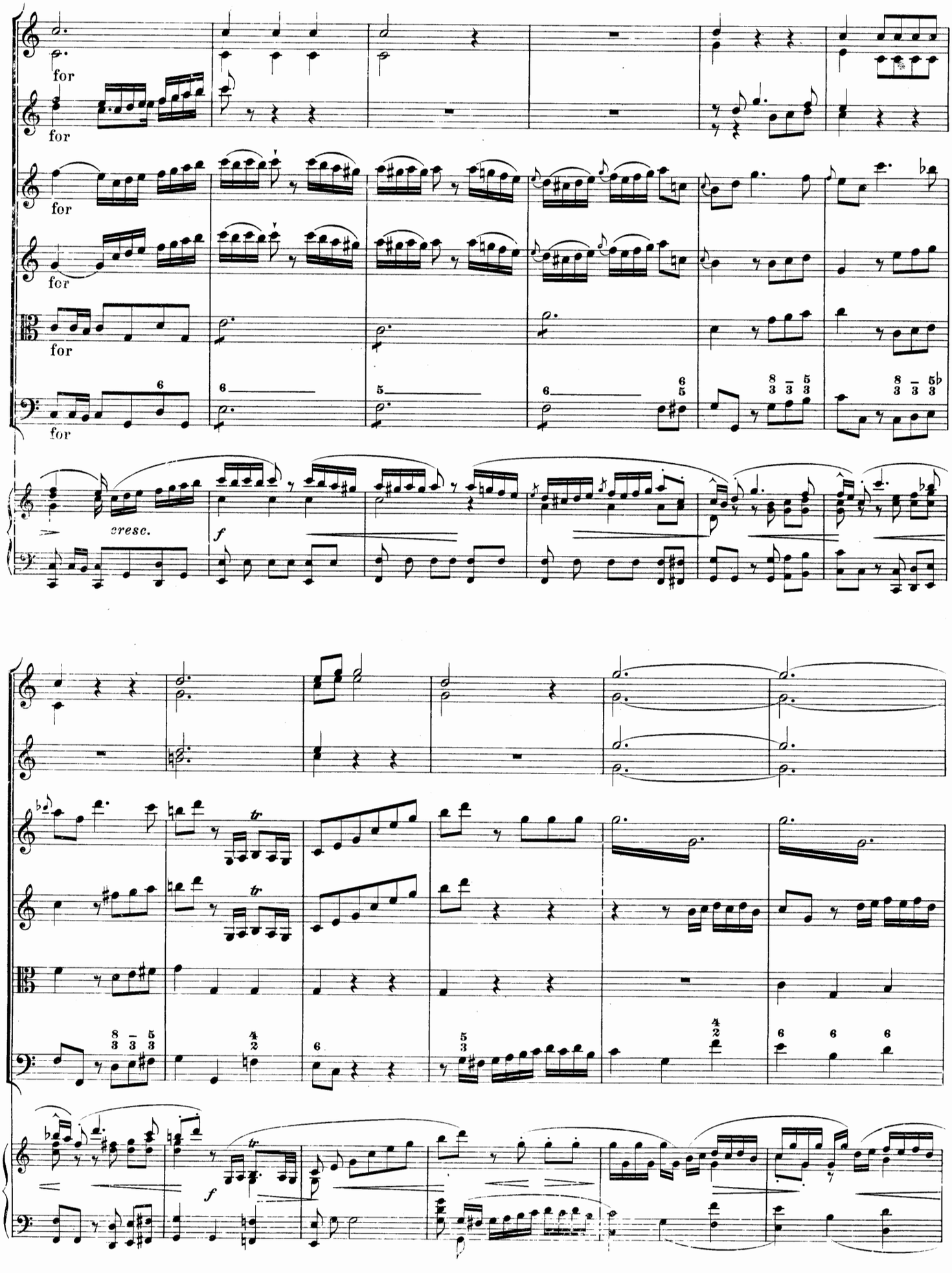

pia
f
pia
Soli
pia
pia
pia
pia
pia
p
dolce

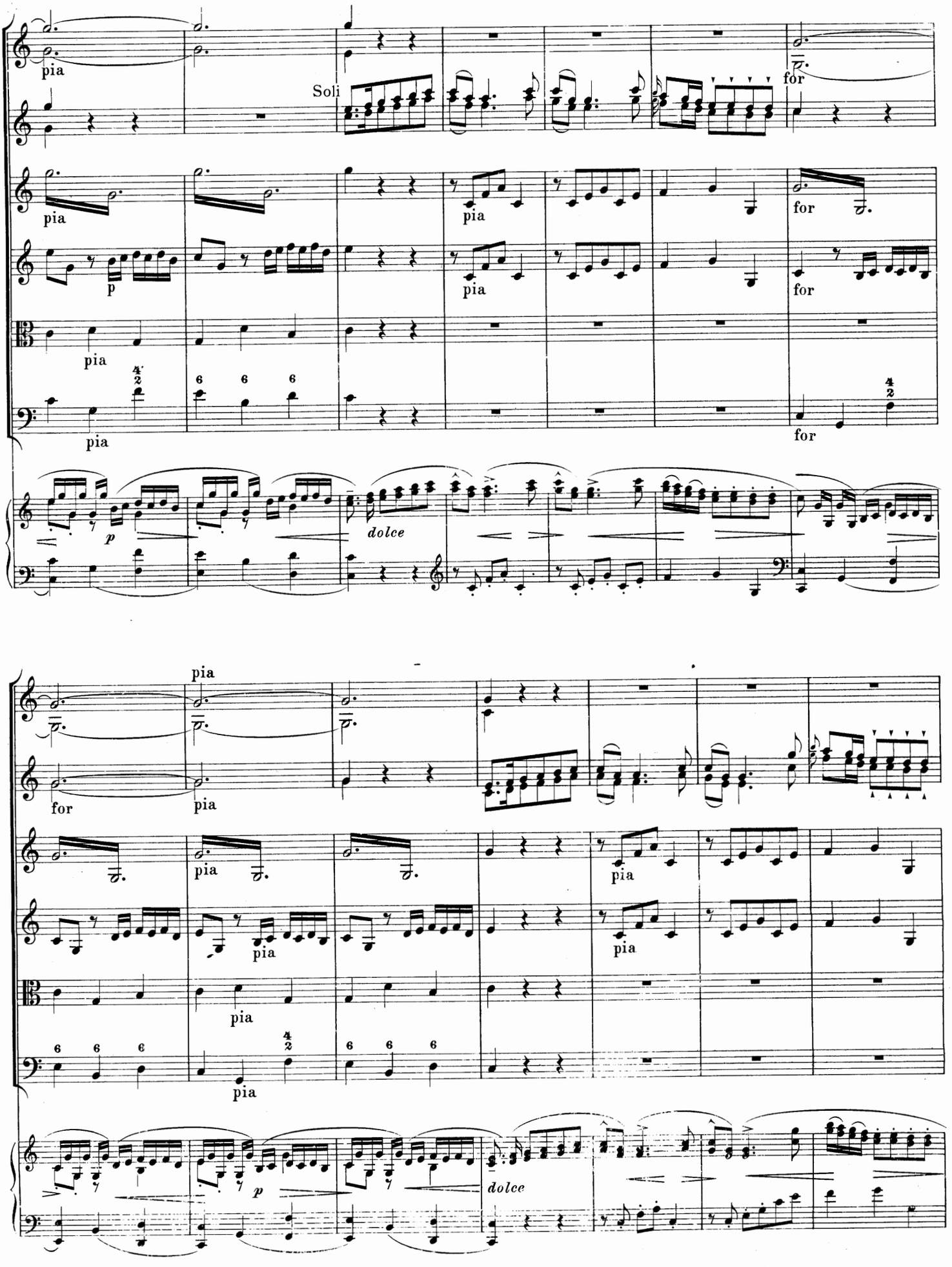

for
for
for
for
for
f
ff
for
tr
sf

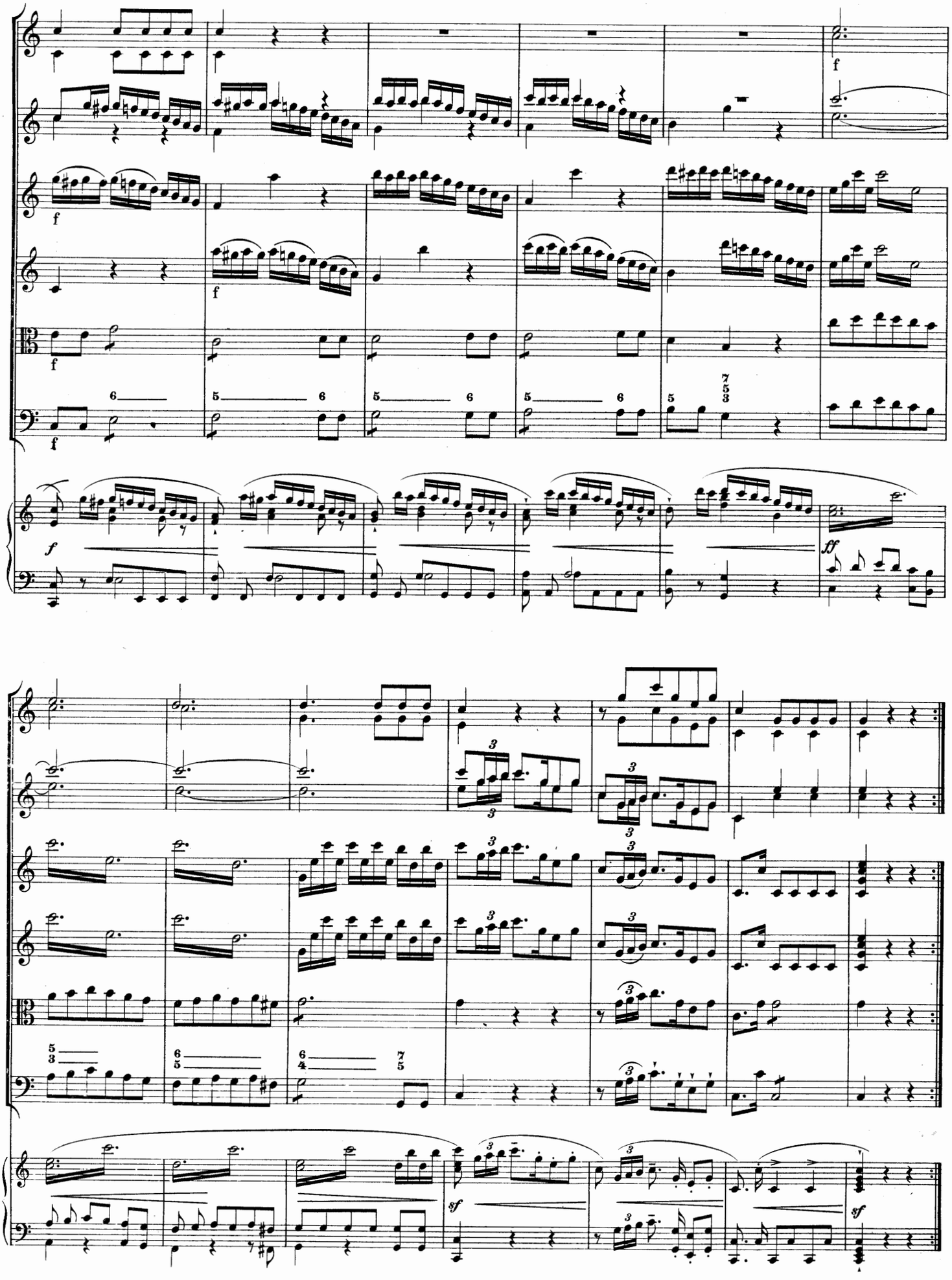

for
pia
rinf
for
p
pia
rinf
for
p
pia
rinf
for
for
for
p
cresc.
f
dim.
Soli
for
pia
for
pia
for
pia
for
pia
for
pia
for
pia
for
p
f
rit.
p
f
f

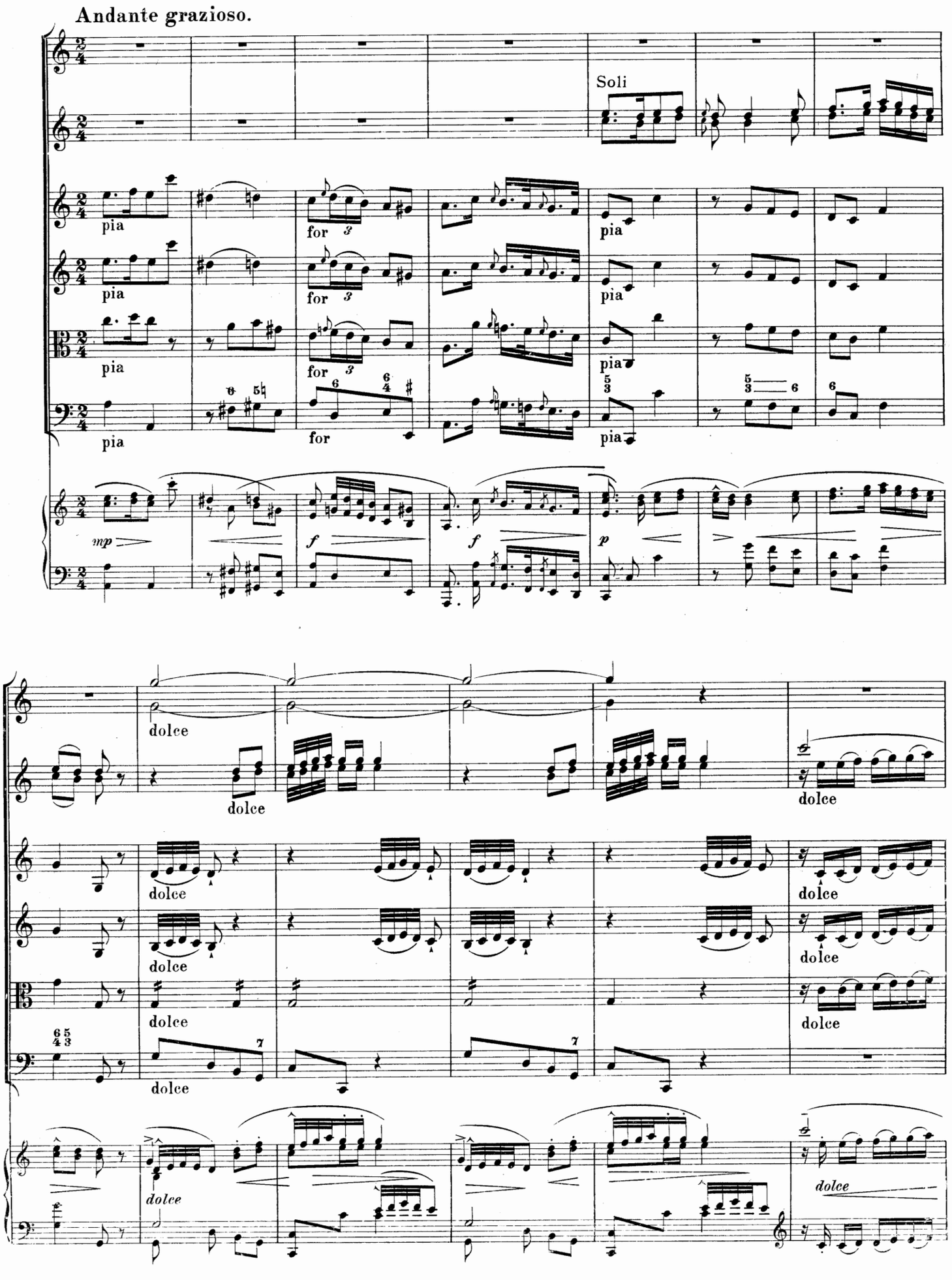

for
pia
pia
for
pia
for
pia
for
pia
for
sf

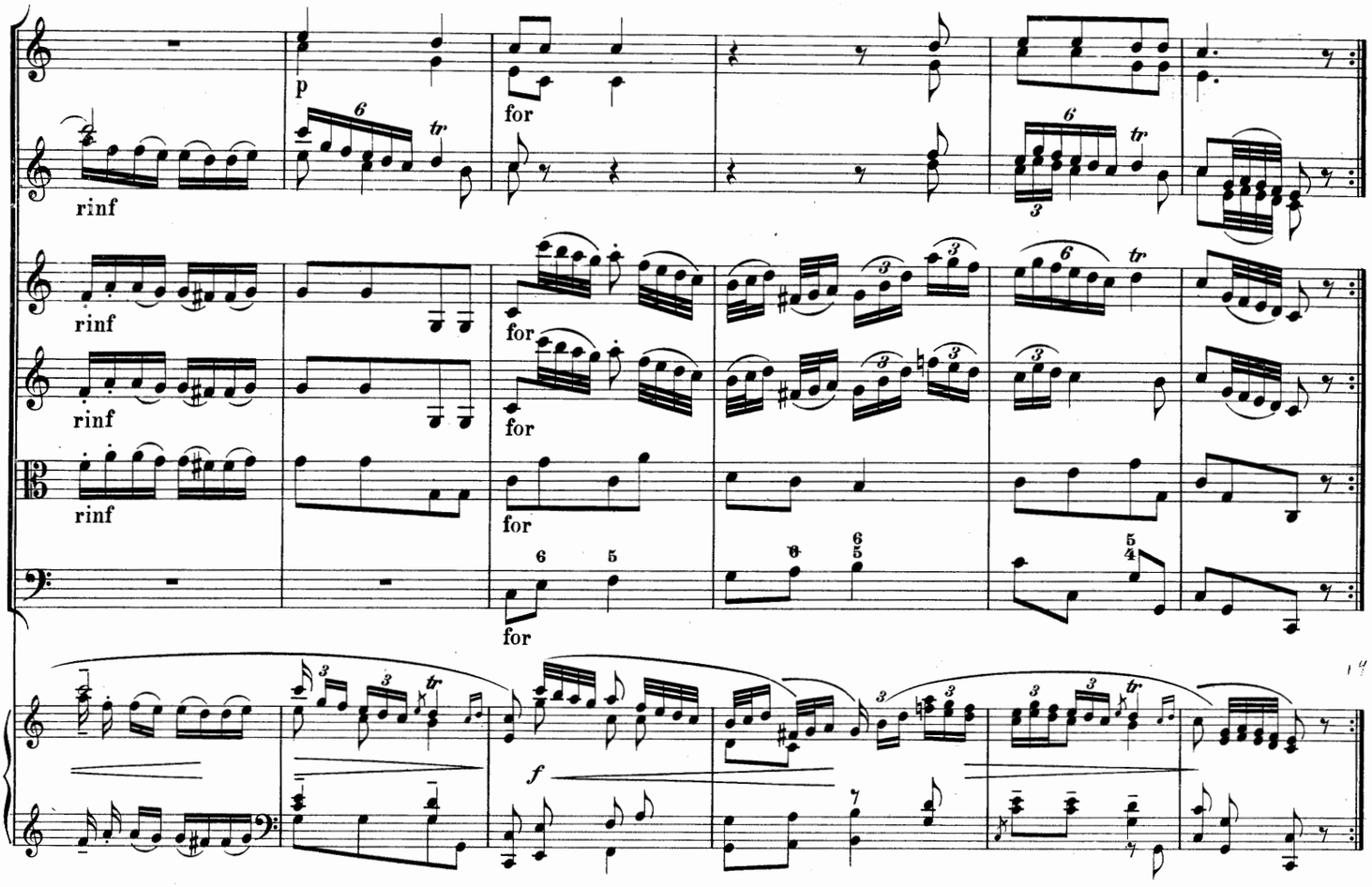

pia
p
pia
pia
pia
ff
p

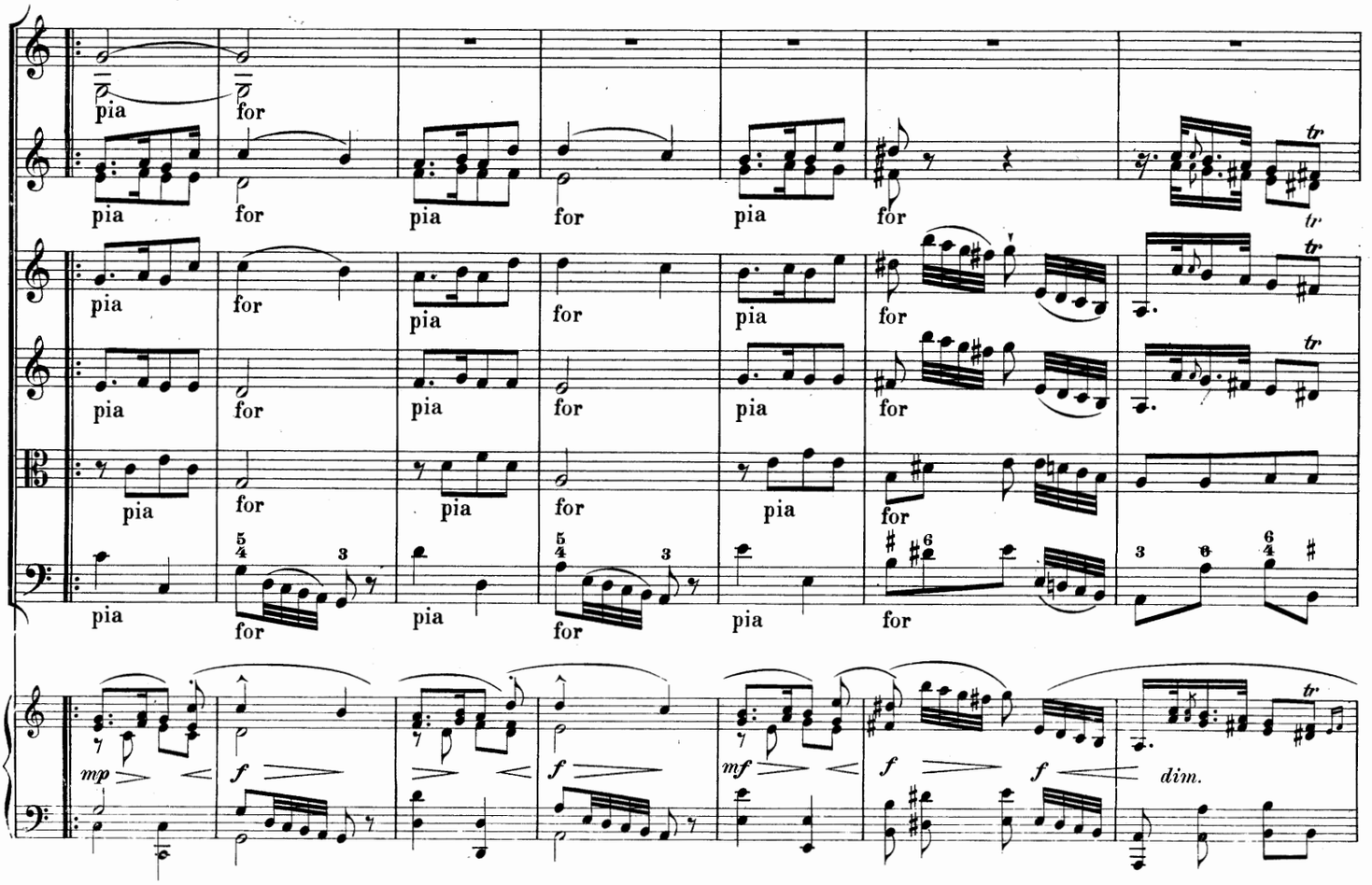

for
for
for
for
for
cresc.
f
tr
tr
f

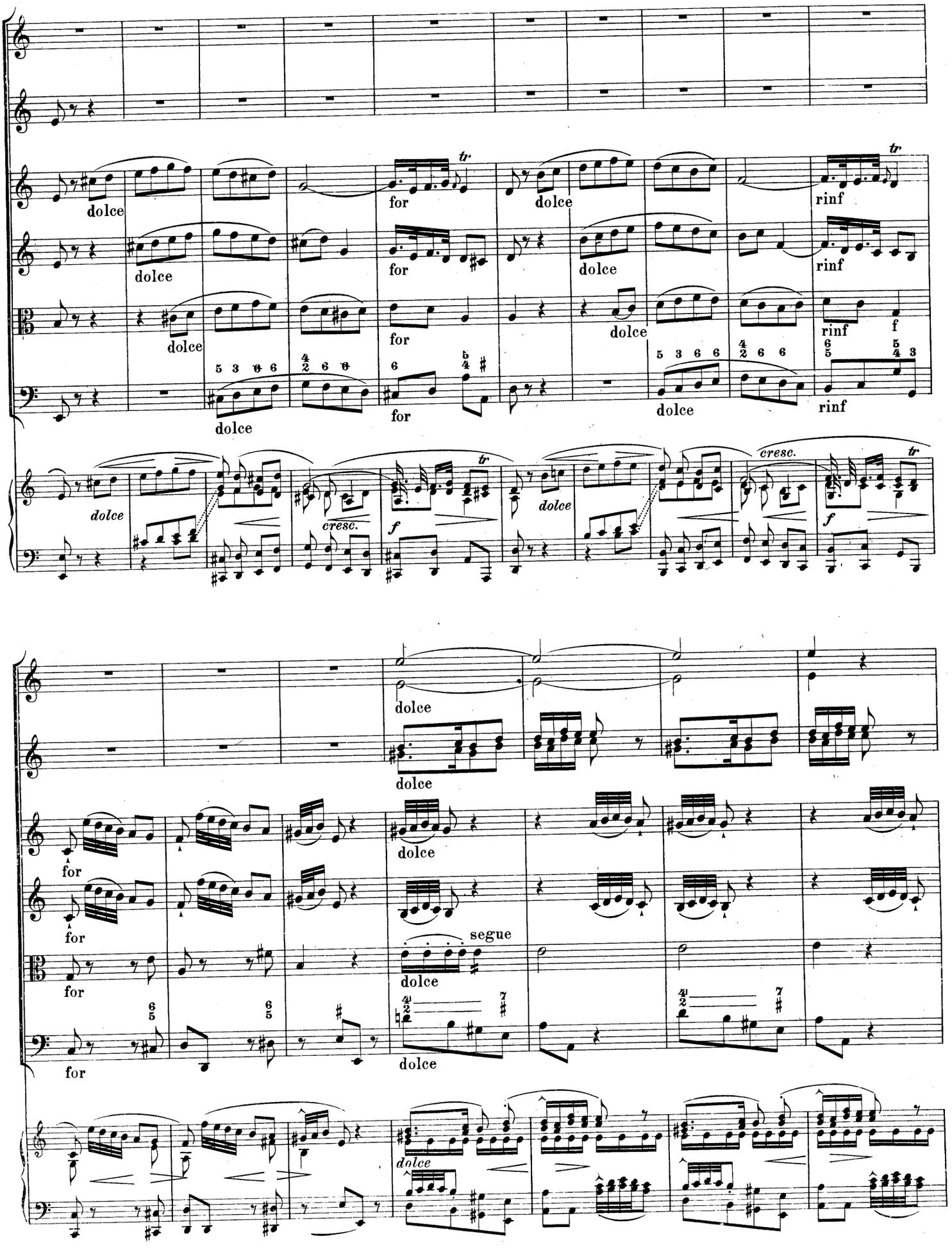

pia
Soli
for
p
dolce

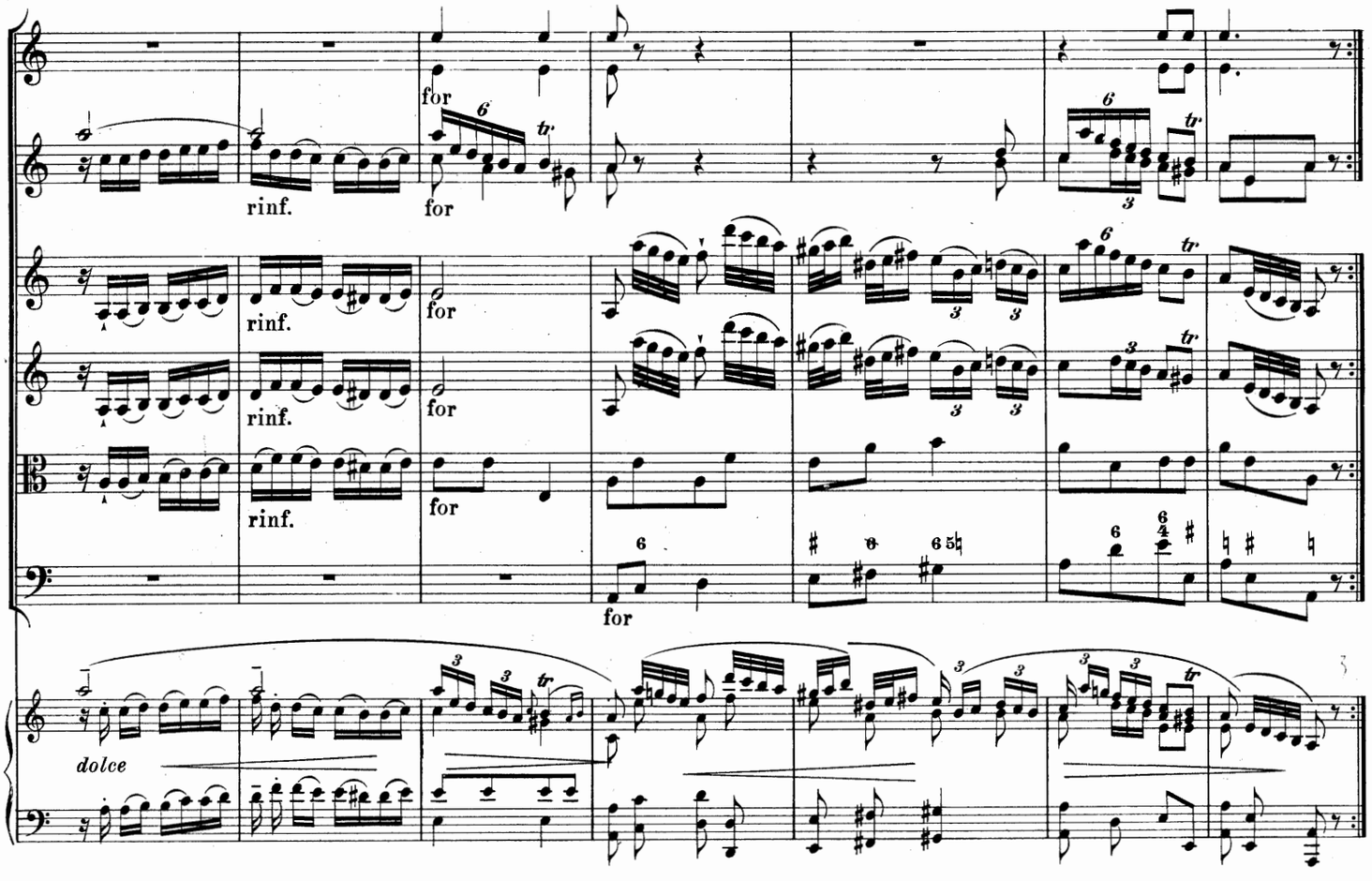



Andante grazioso.
Soli
pia
for
dolce
mp
f
p

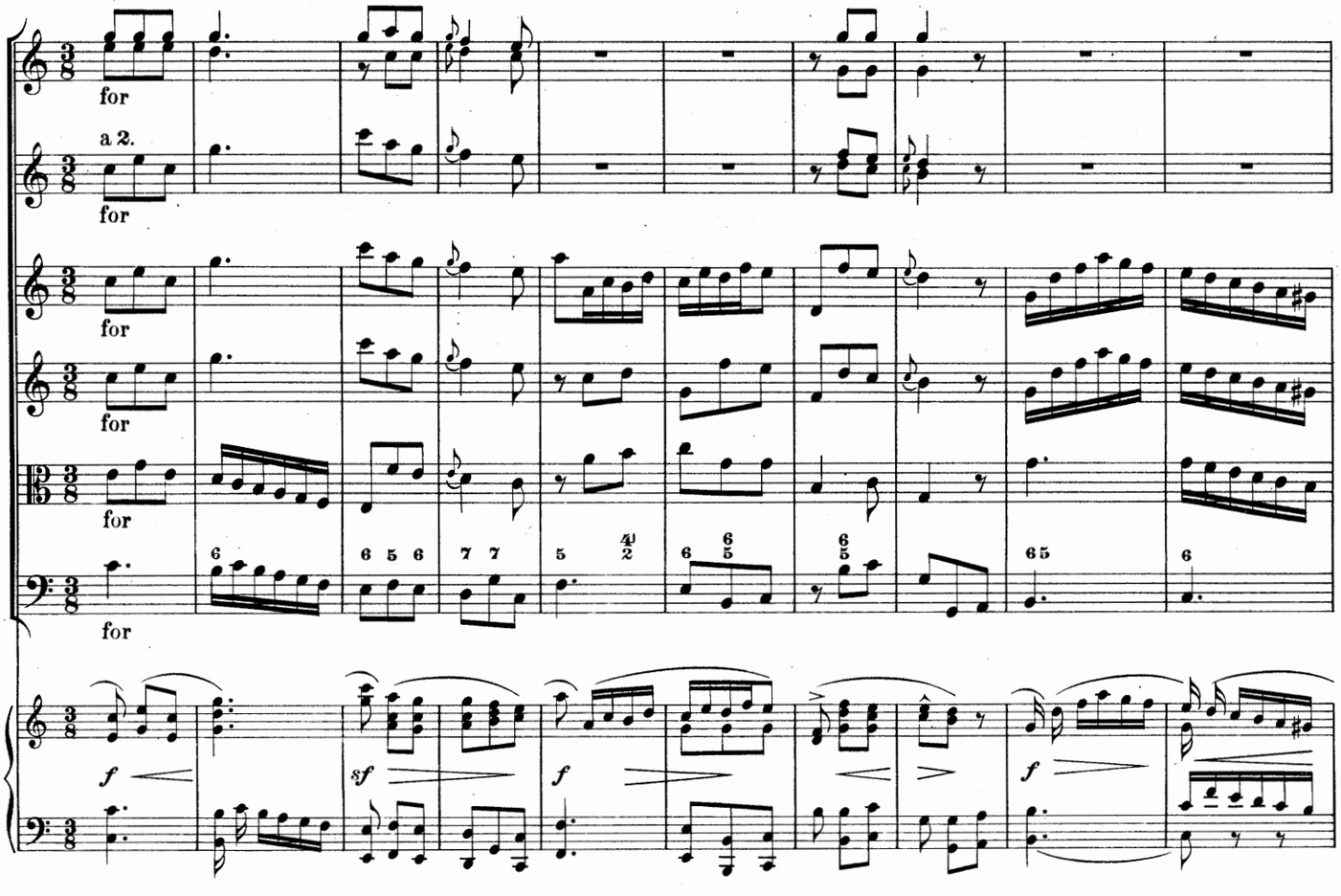

p
for
rinf
f

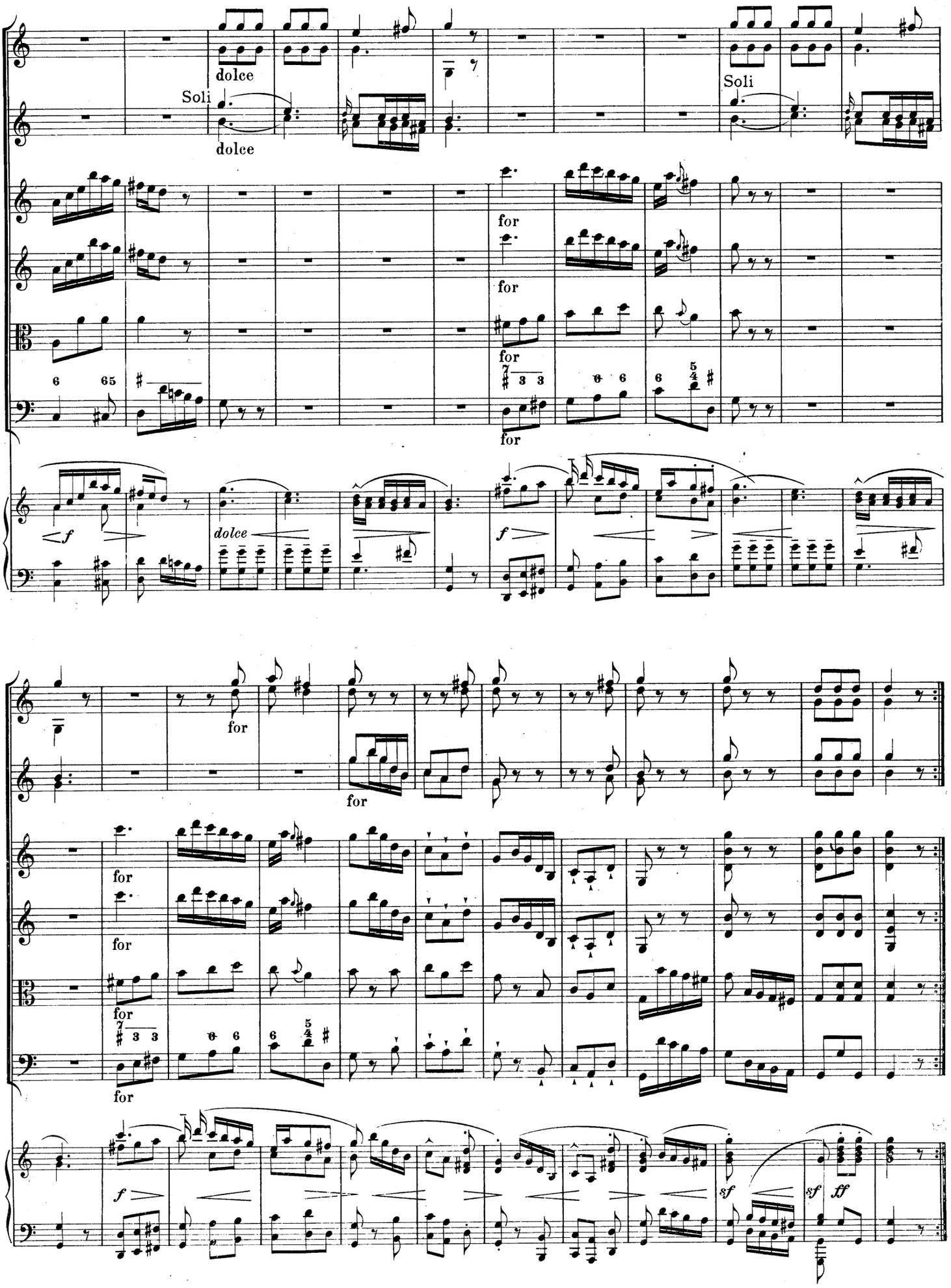

pia
for
mp
f
mf
dim.

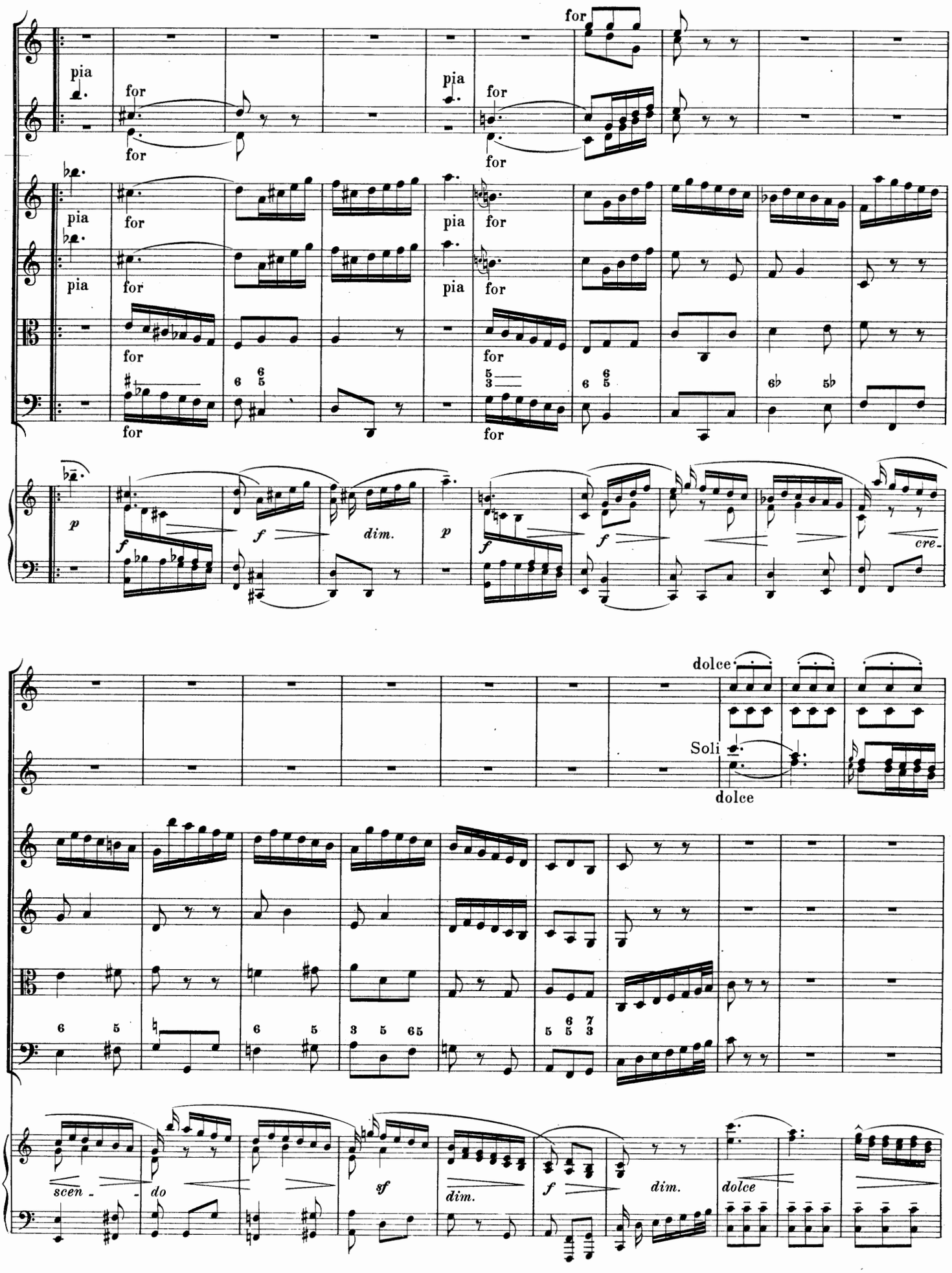

dolce
for
dolce
rinf
dolce
for
dolce
rinf
dolce
for
dolce
rinf
f
dolce
for
dolce
rinf
dolce
cresc.
f
dolce
cresc.
f
dolce
dolce
for
dolce
for
segue
for
dolce
for
dolce

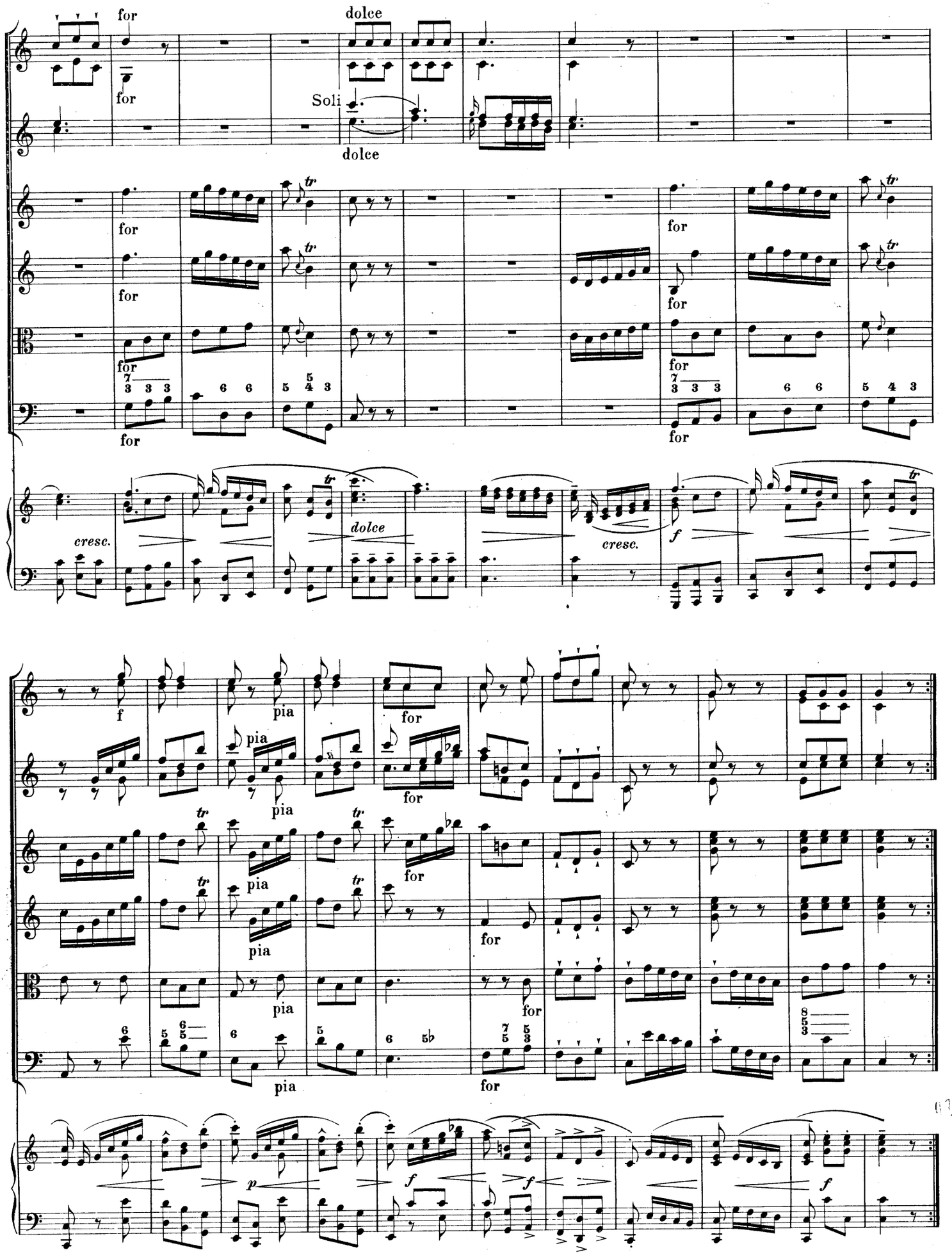

for
rinf.
for
rinf.
for
rinf.
for
for
dolce

Presto.


for
a 2.
for
for
for
for
f
sf
f
f


dolce
Soli
dolce
Soli
for
for
for
for
for
dolce
f
for
for
for
for
for
f
sf
sf
ff

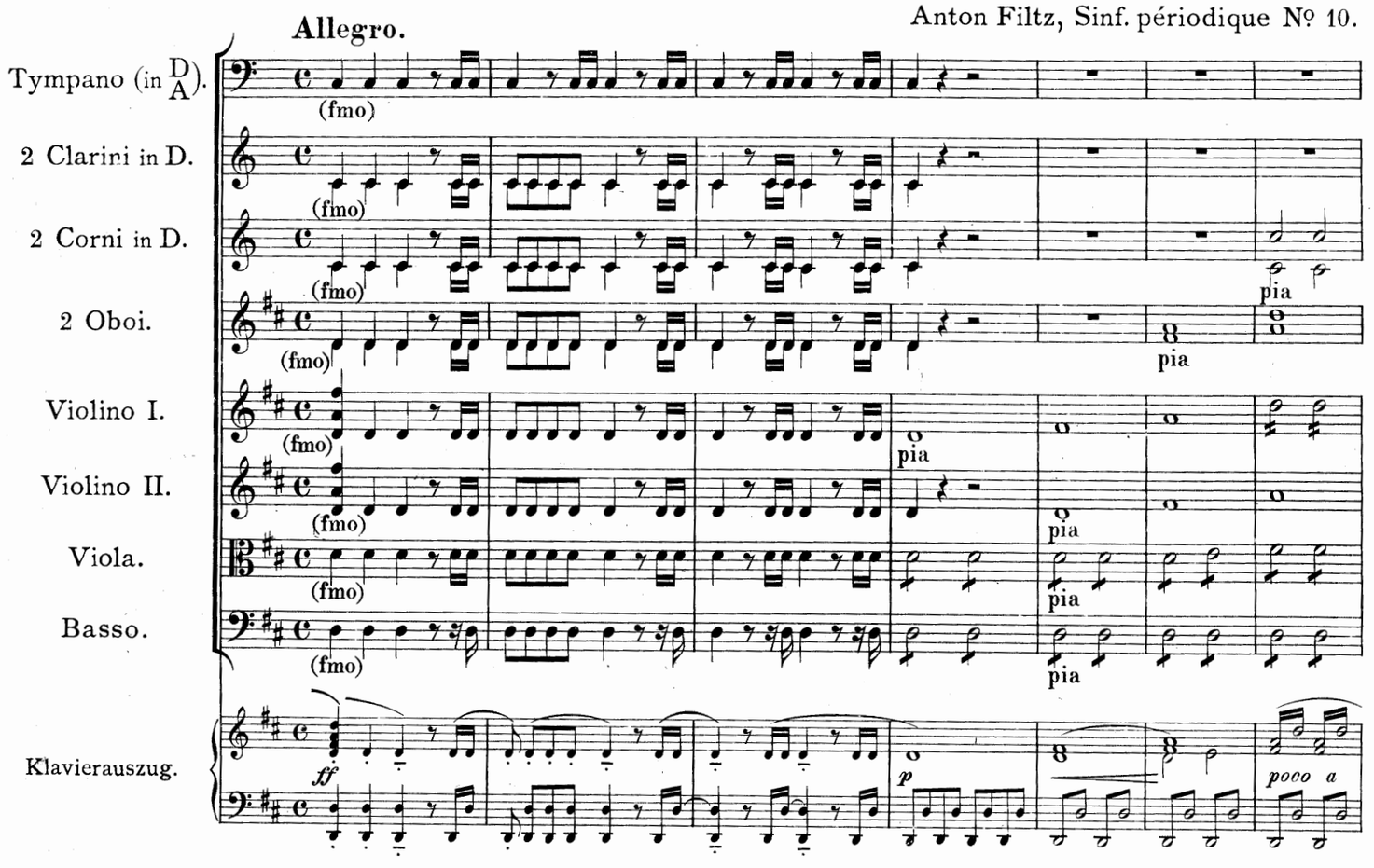

pia
for
p
f
dim.
cre-
dolce
Soli
scen - - do
sf
dim.
f
dim.
dolce

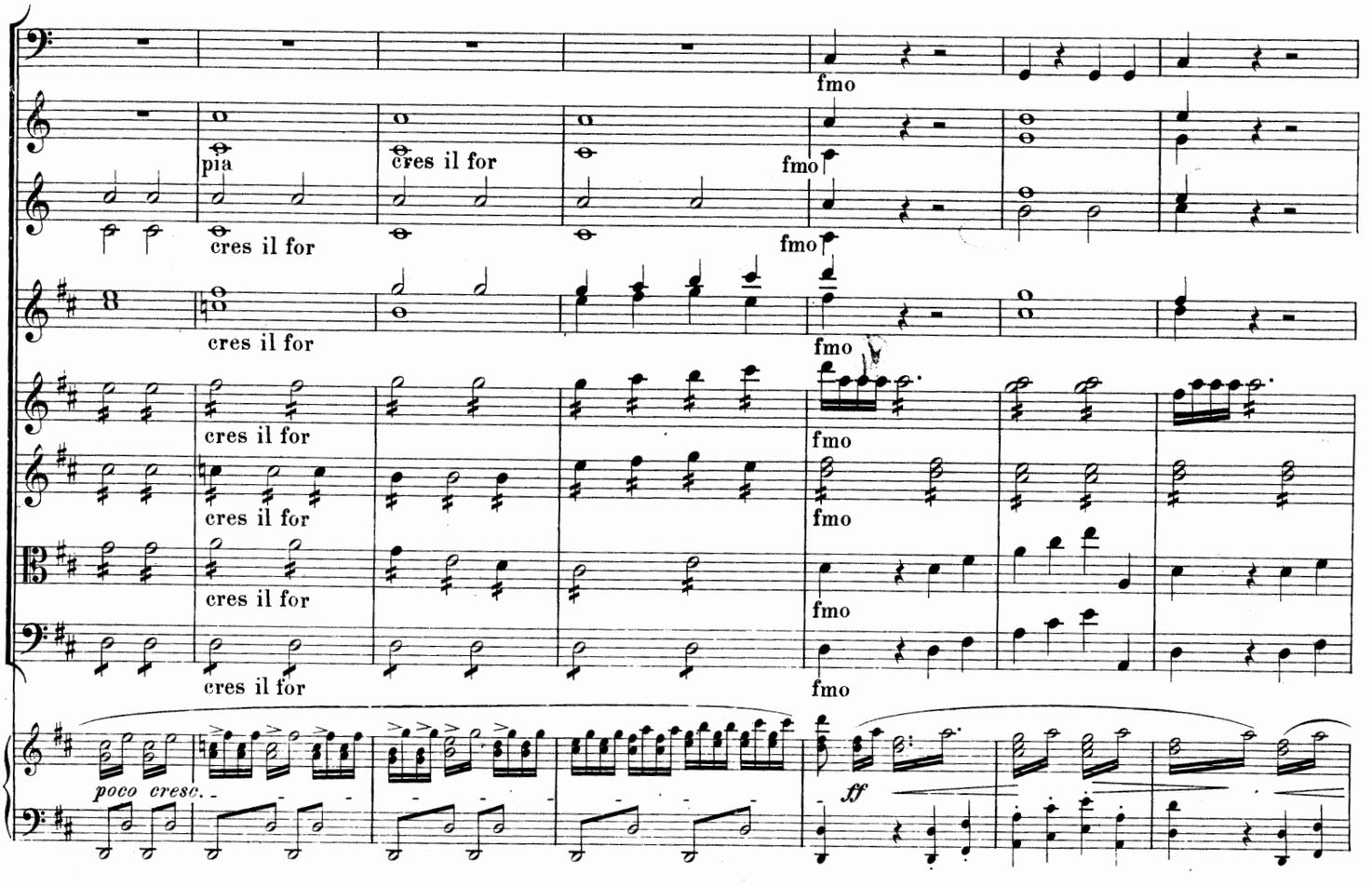

for
dolce
Soli
dolce
for
for
for
for
for
for
for
for
for
for
cresc.
dolce
cresc.
f
f
pia
pia
for
pia
pia
for
pia
pia
for
pia
for
for
for
p
f
f
f

Sinfonia a 11.*)

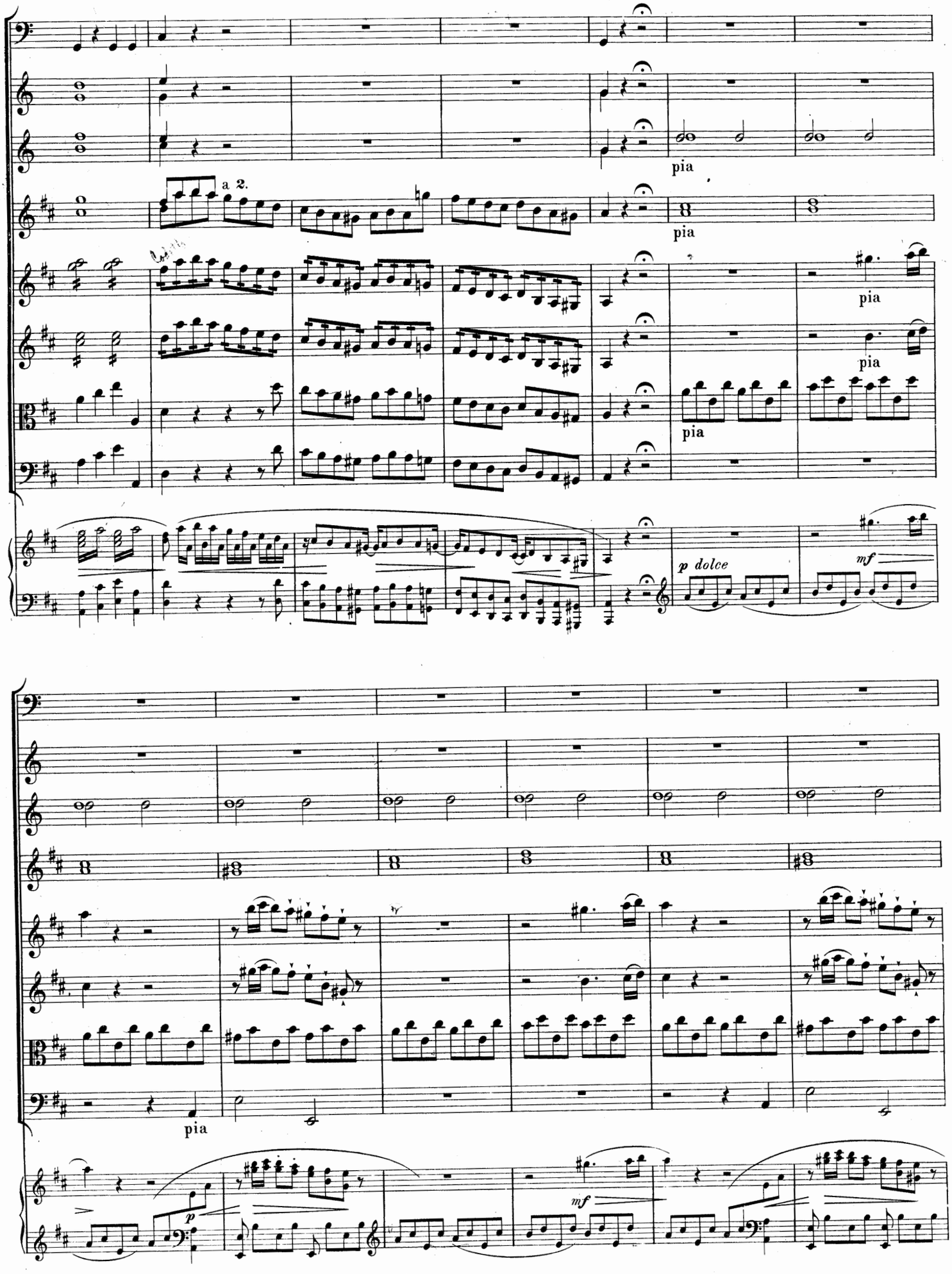
Anton Filtz, Sinf. périodique № 10.

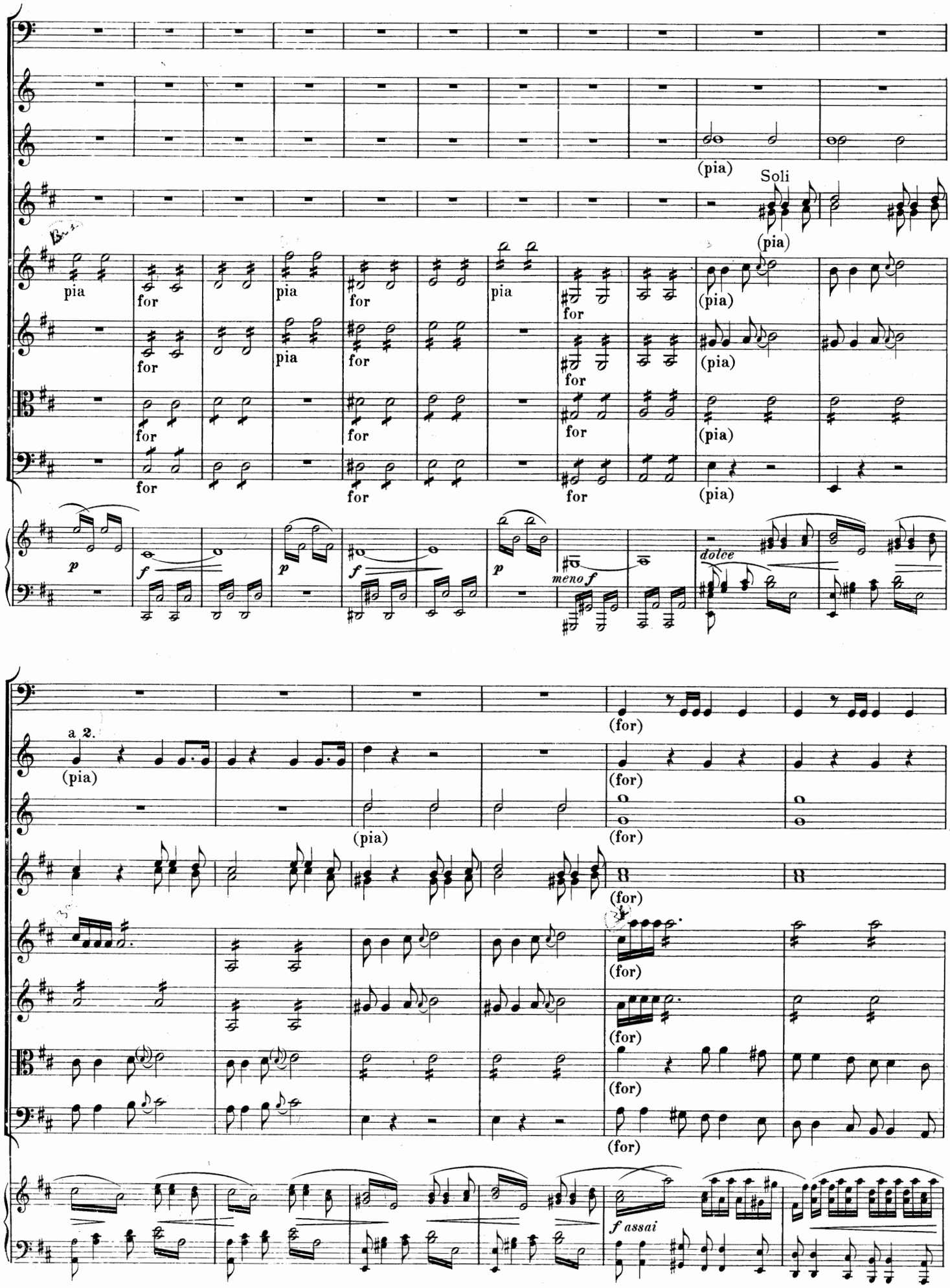
Allegro.

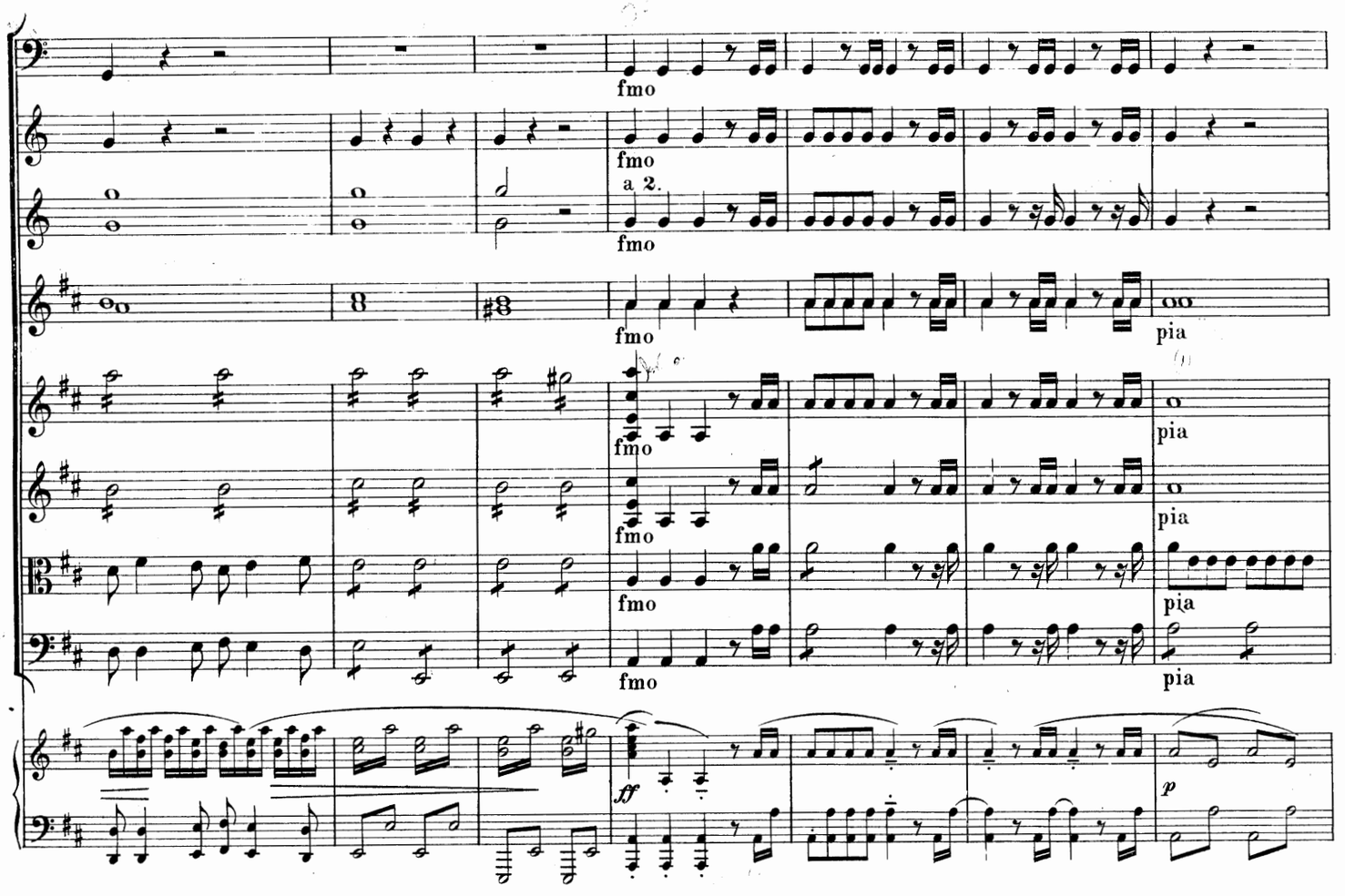


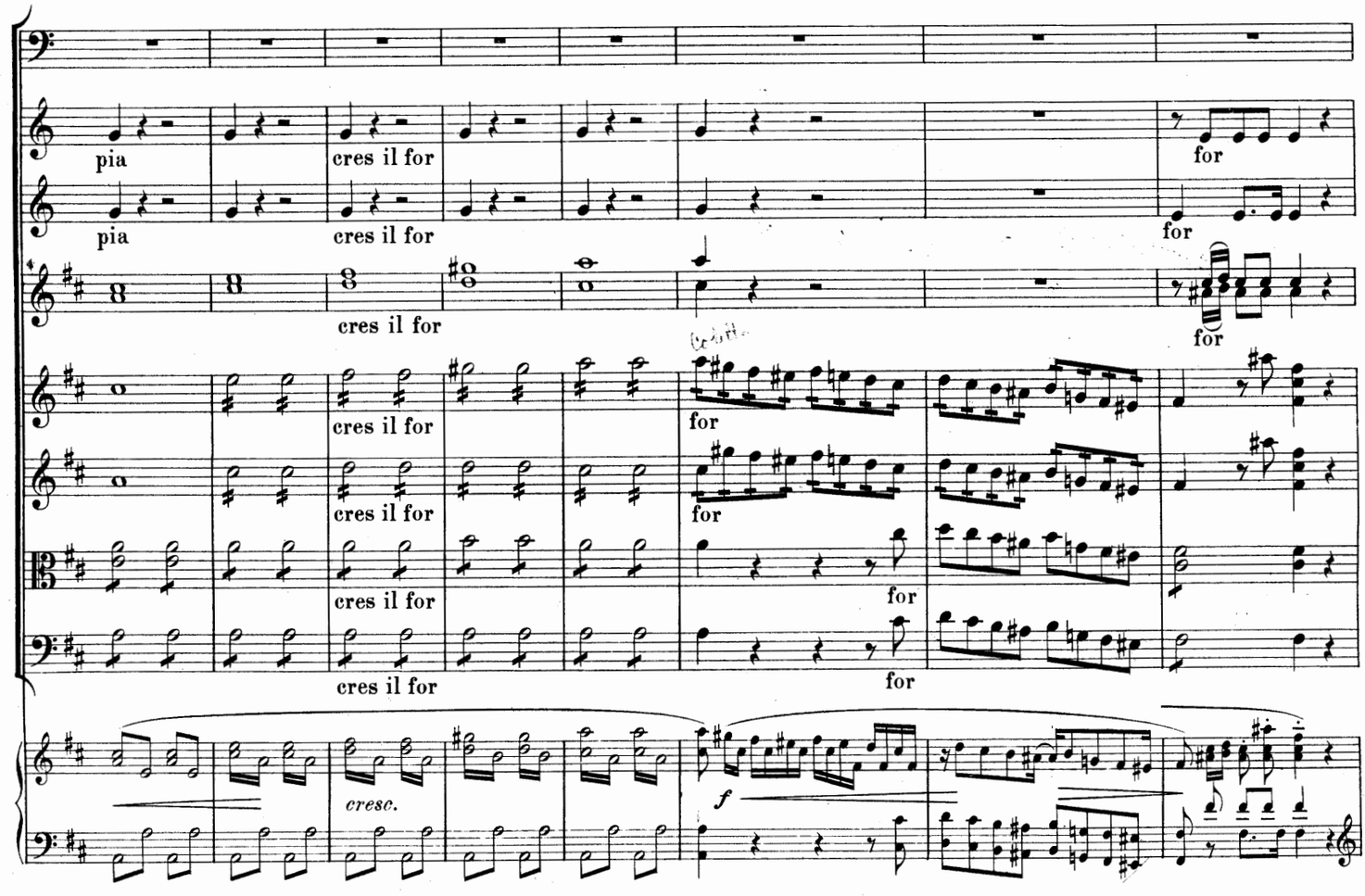


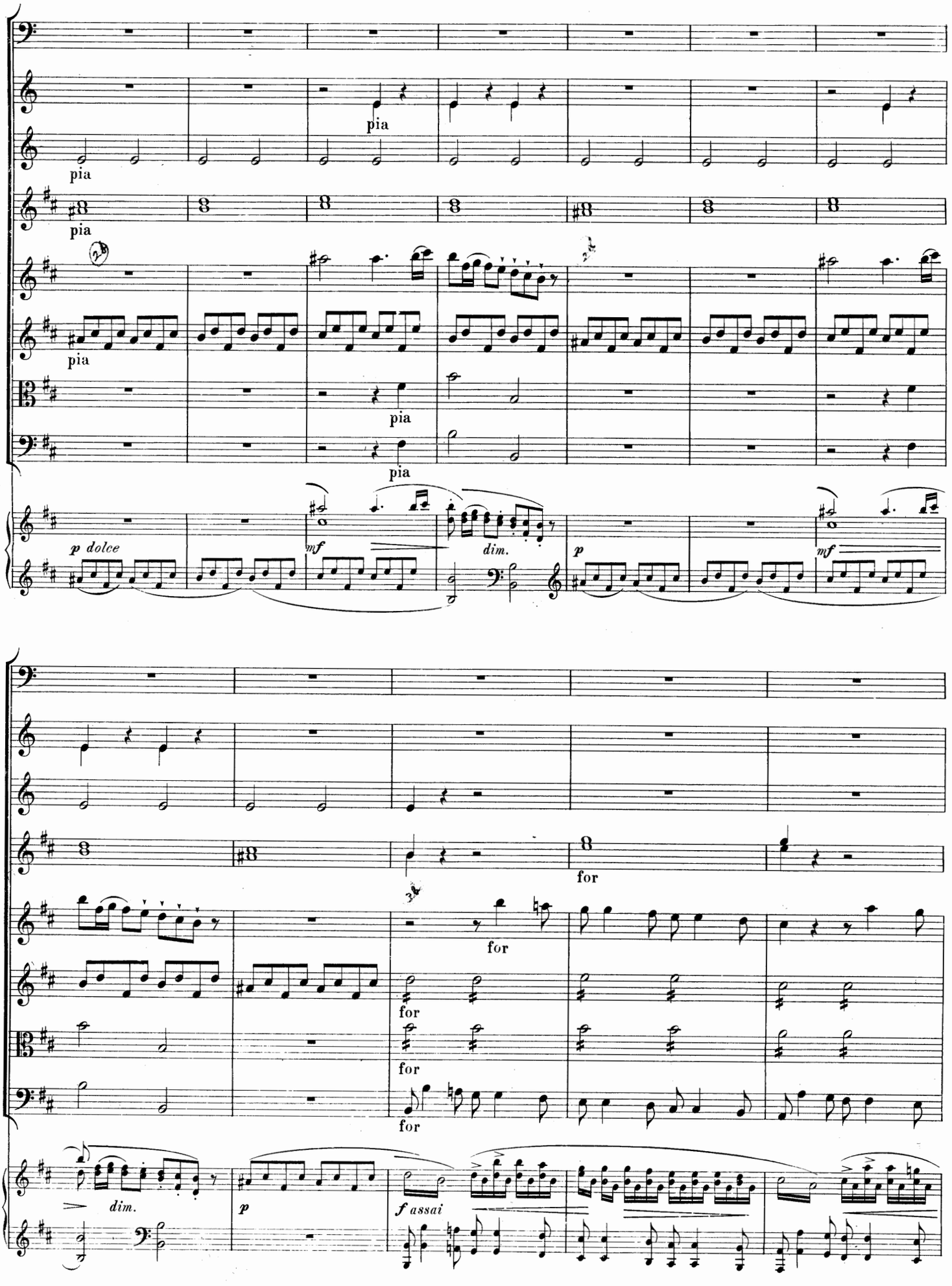
*) Clarini und Tympano fehlen im Pariser Druck.

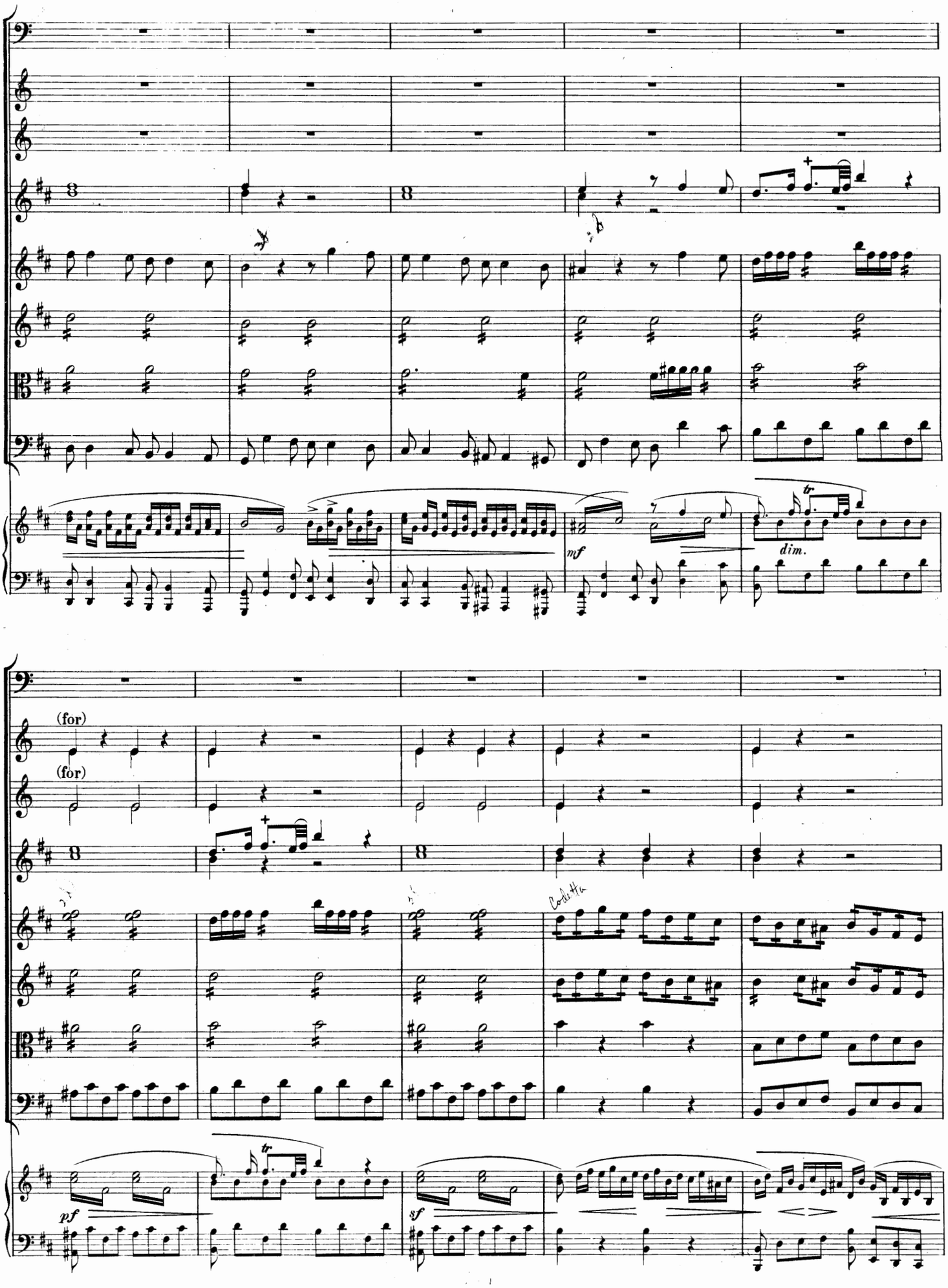

a 2.
pia
pia
pia
pia
pia
p dolce
mf
pia
p
mf

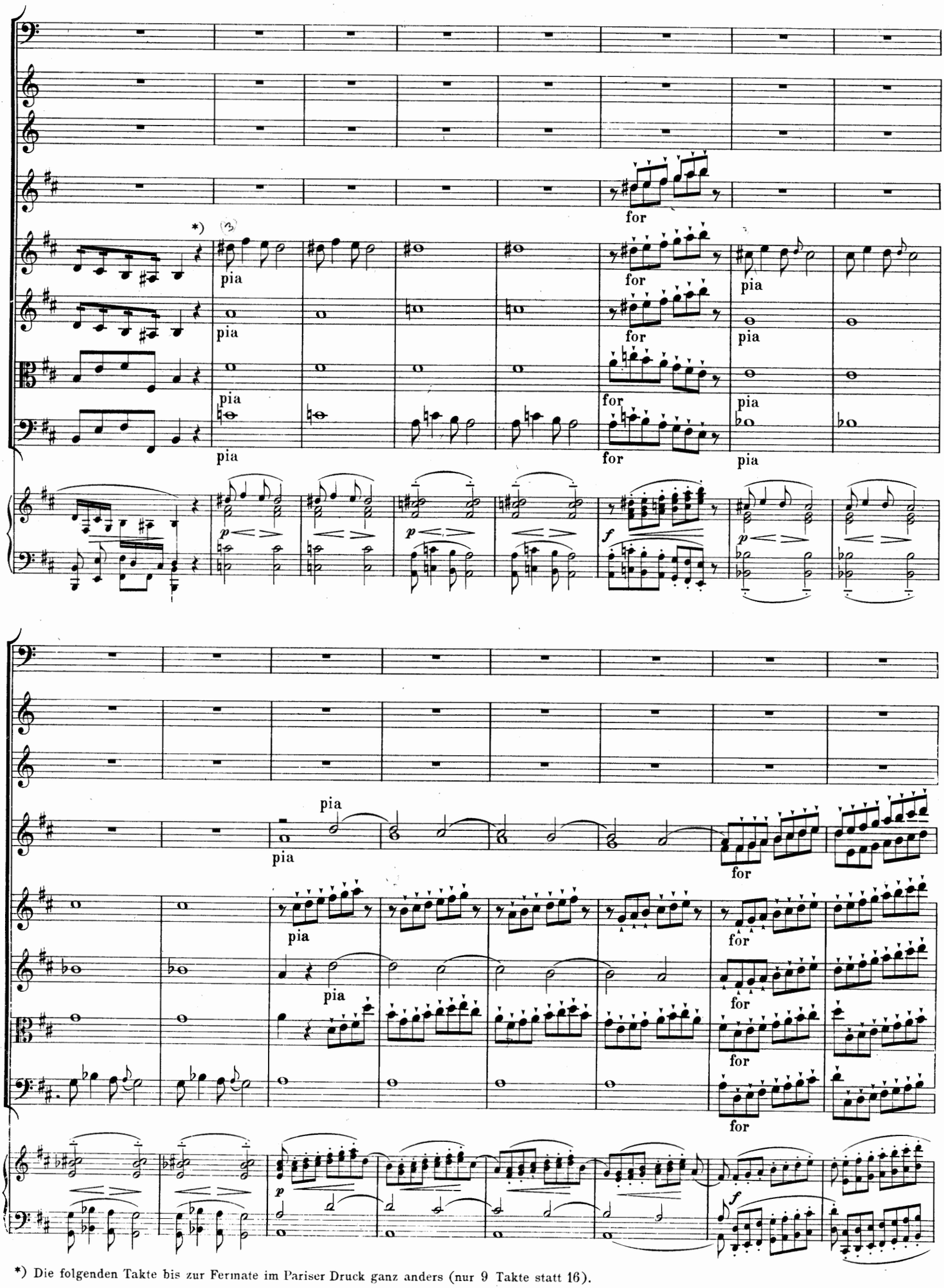

(pia)
Soli
(pia)
pia
for
(pia)
dolce
meno f
a 2.
(for)
f assai


fmo
a 2.
pia
ff
p

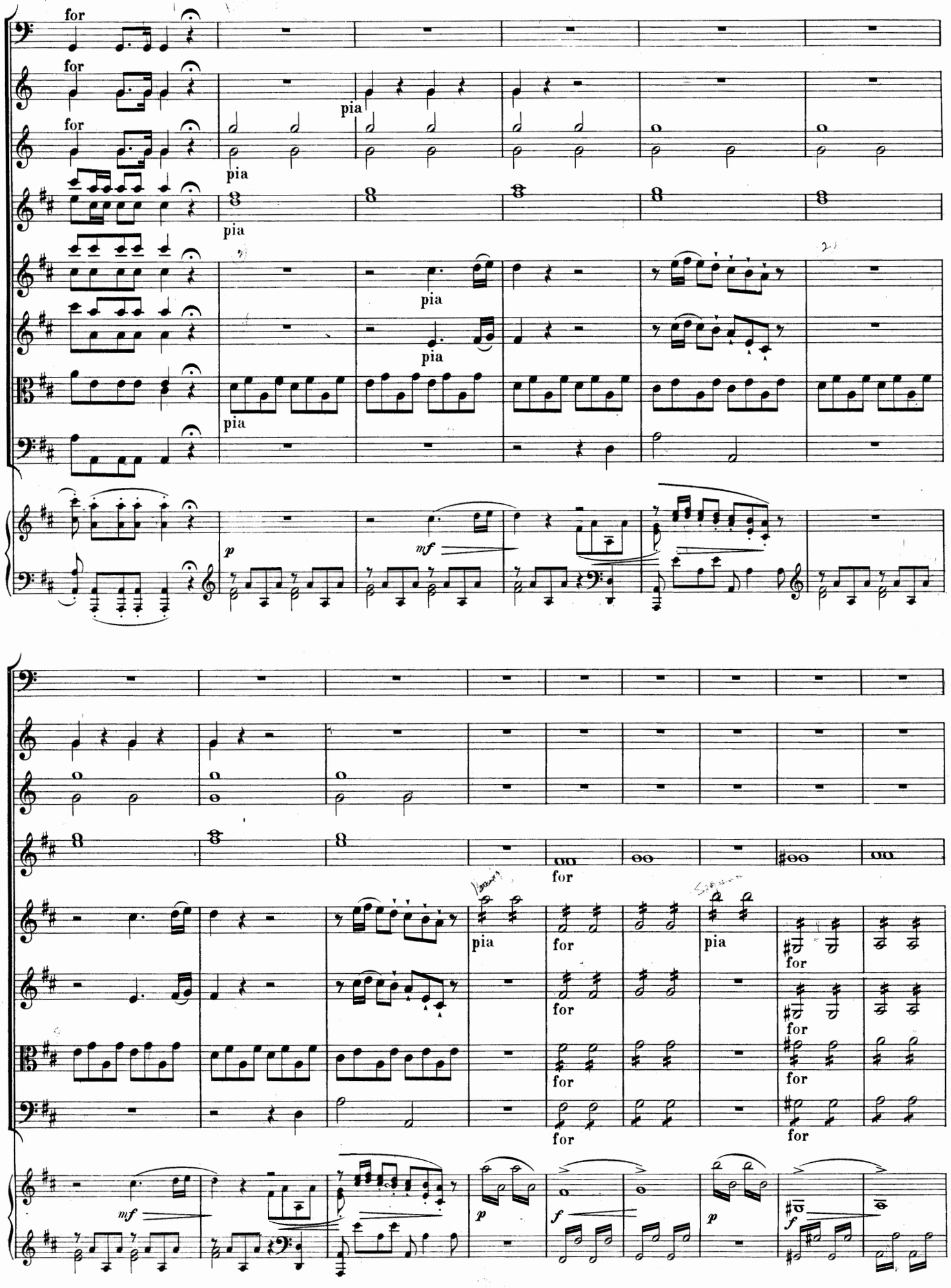

pia
cres il for
for
cresc.
f

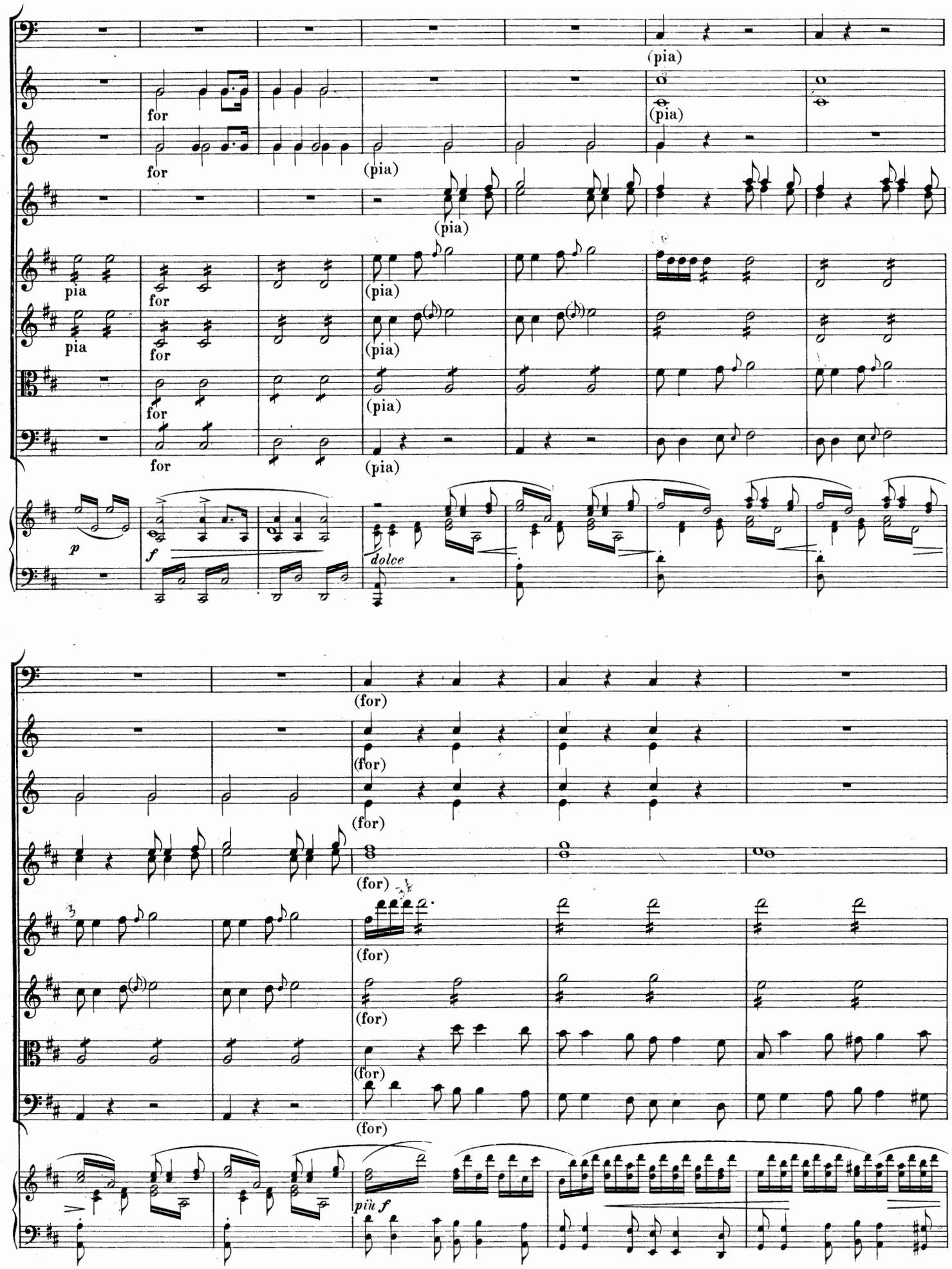

pia
pia
pia
pia
pia
pia
p dolce
mf
dim.
p
mf
for
for
for
for
for
dim.
p
f assai

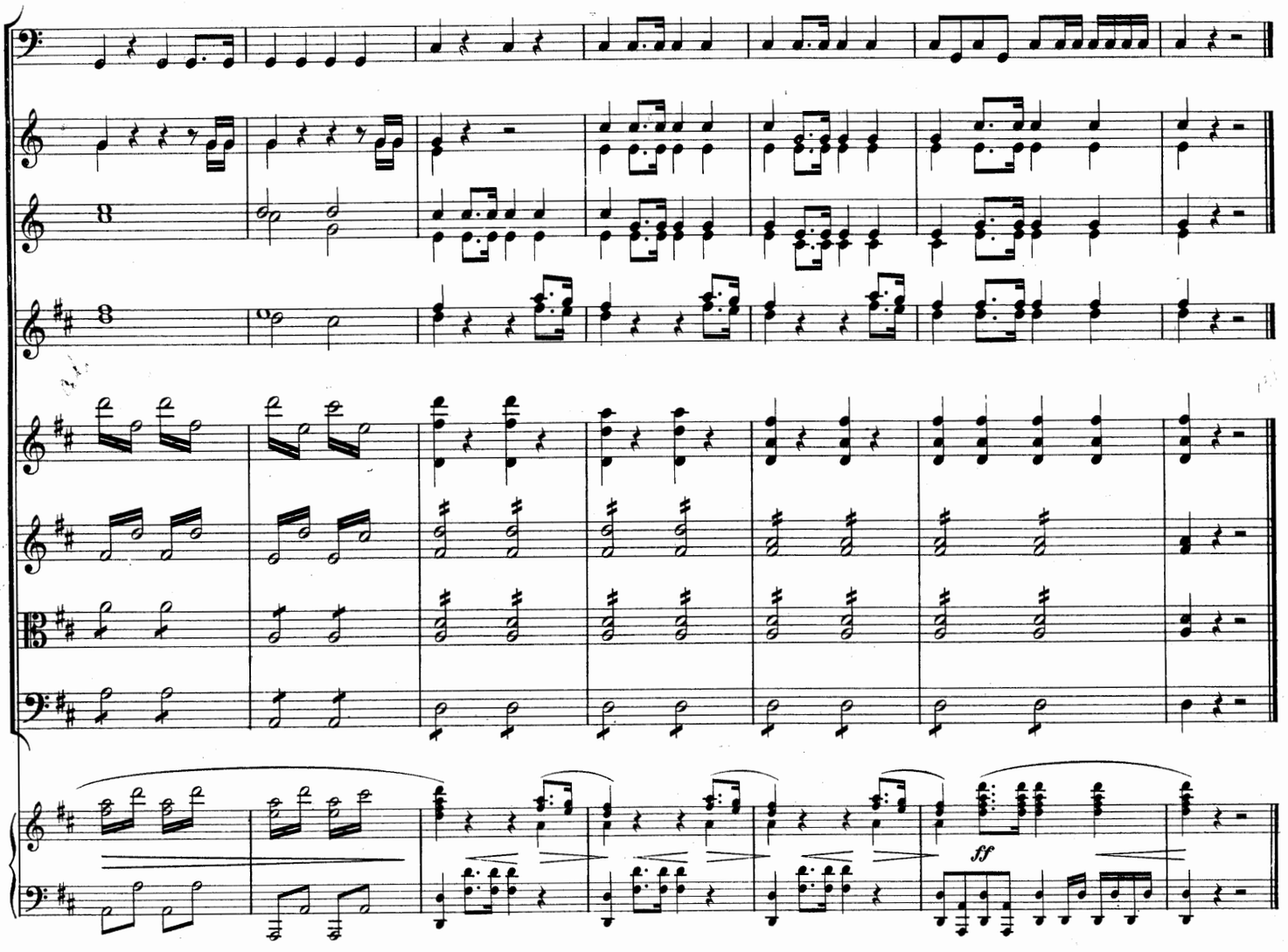

mf
dim.
tr
(for)
(for)
pf
sf
tr



*) Die folgenden Takte bis zur Fermate im Pariser Druck ganz anders (nur 9 Takte statt 16).


for
for
for
pia
pia
pia
pia
pia
pia
p
mf
for
pia
for
pia
for
for
for
for
for
for
mf
p
f
p
f


(pia)
for
(pia)
for
(pia)
pia
for
(pia)
pia
for
(pia)
for
(pia)
p
f
dolce
(for)
(for)
(for)
(for)
(for)
(for)
più f



Andante.

2 Oboi.

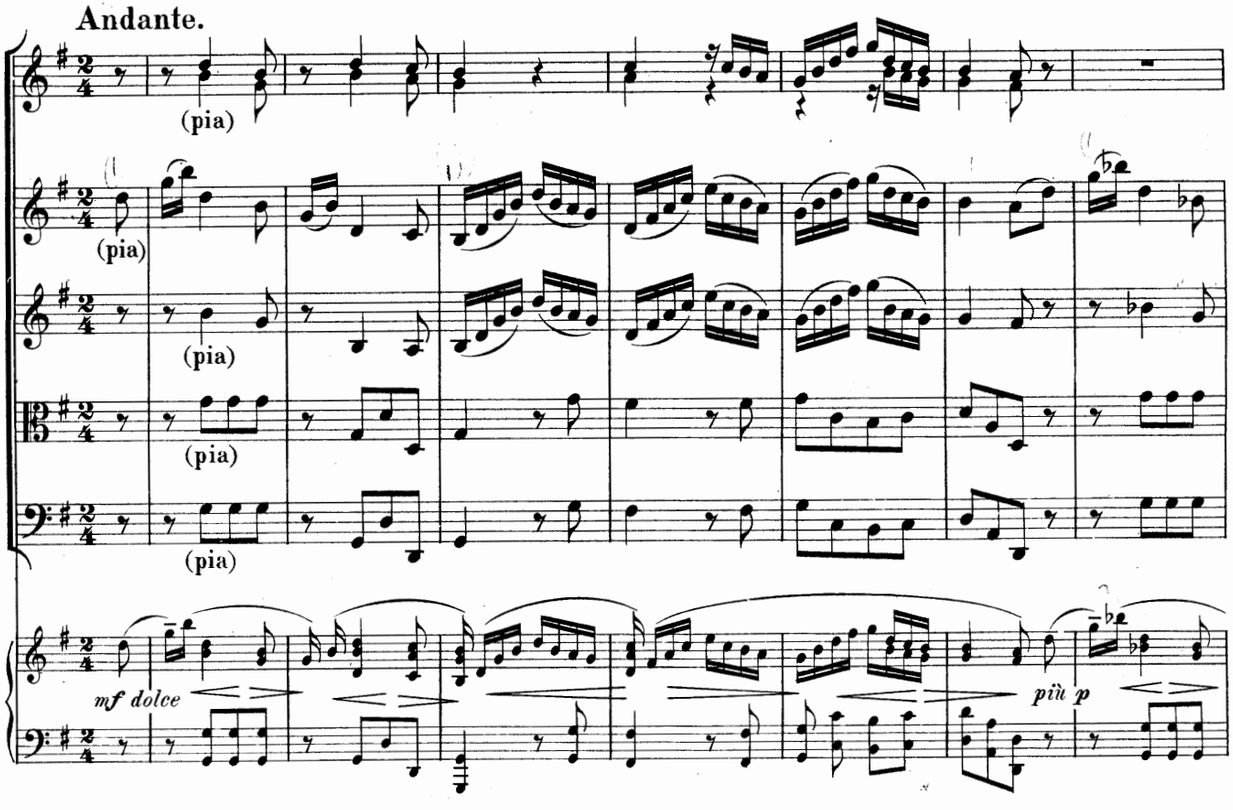
Violino I.

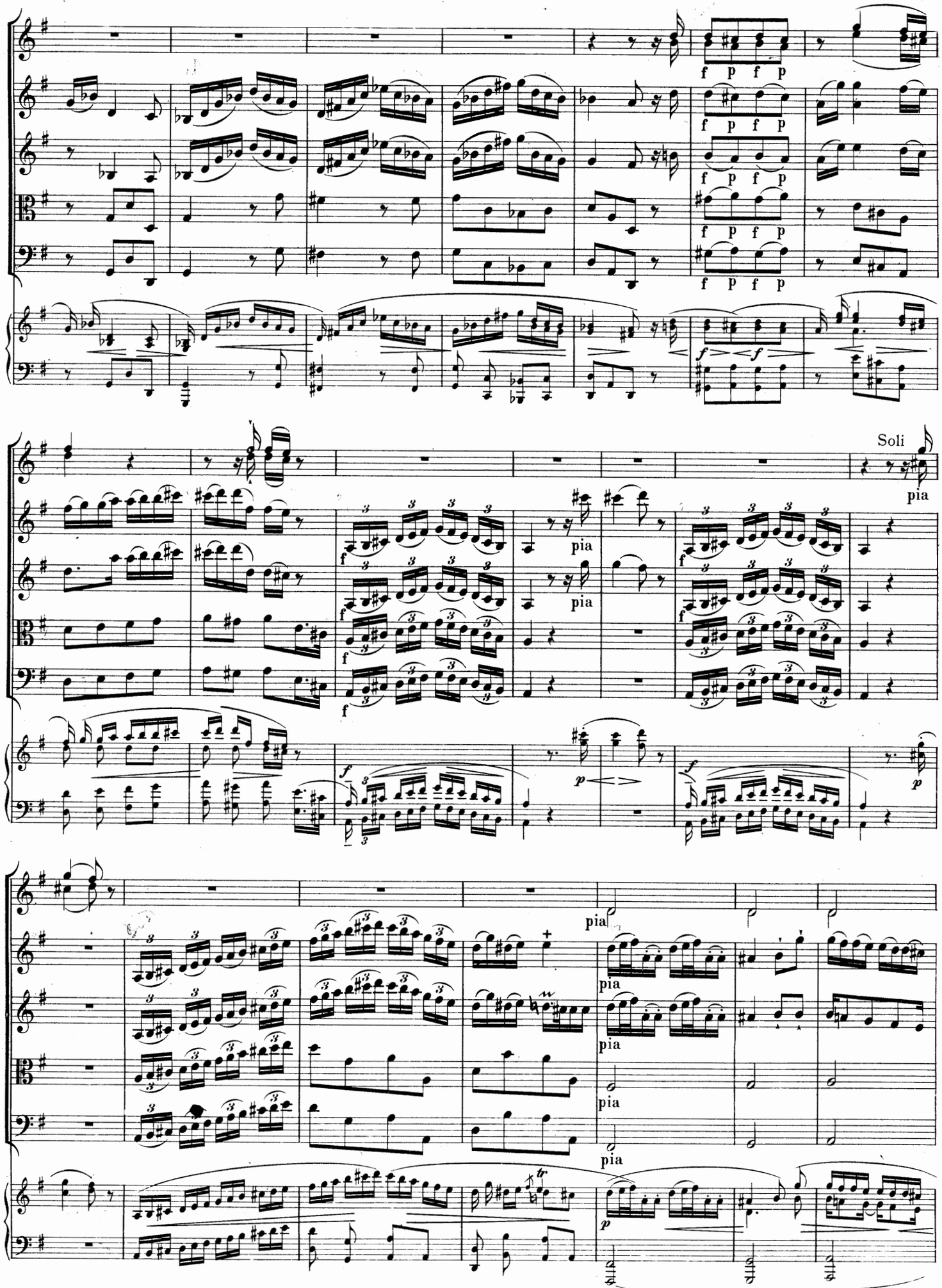
Violino II.

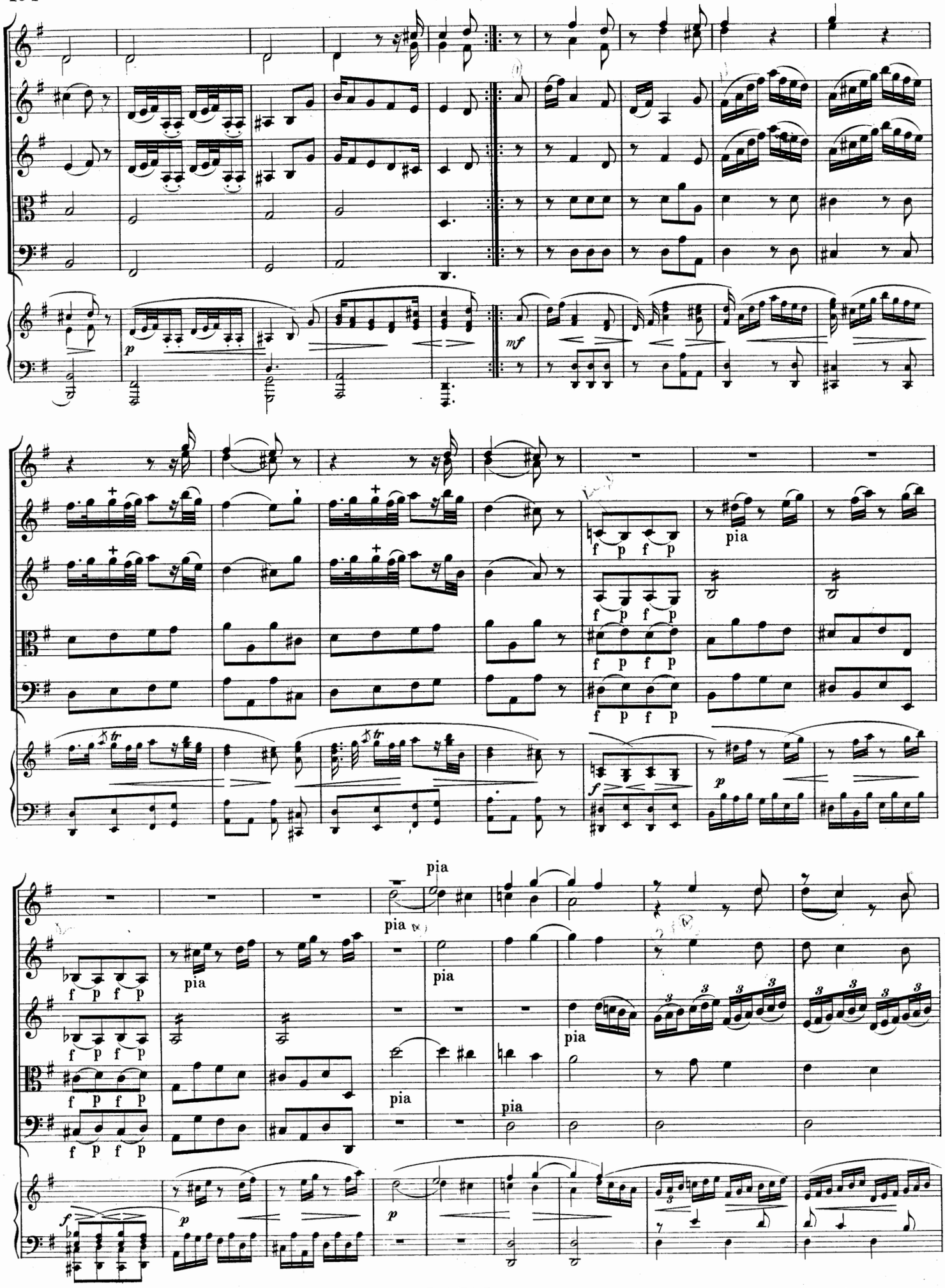
Viola.

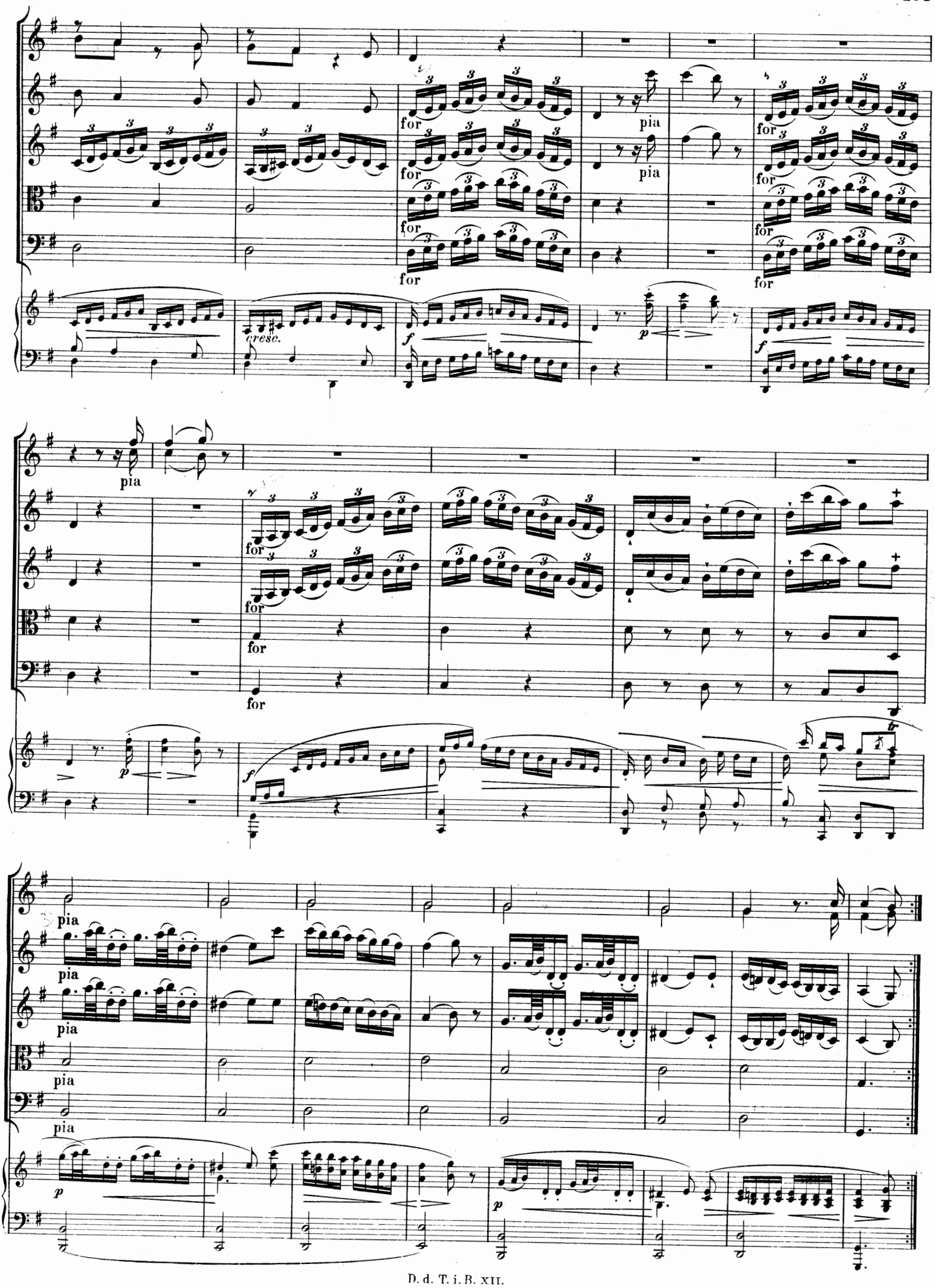
Basso.

Klavierauszug.

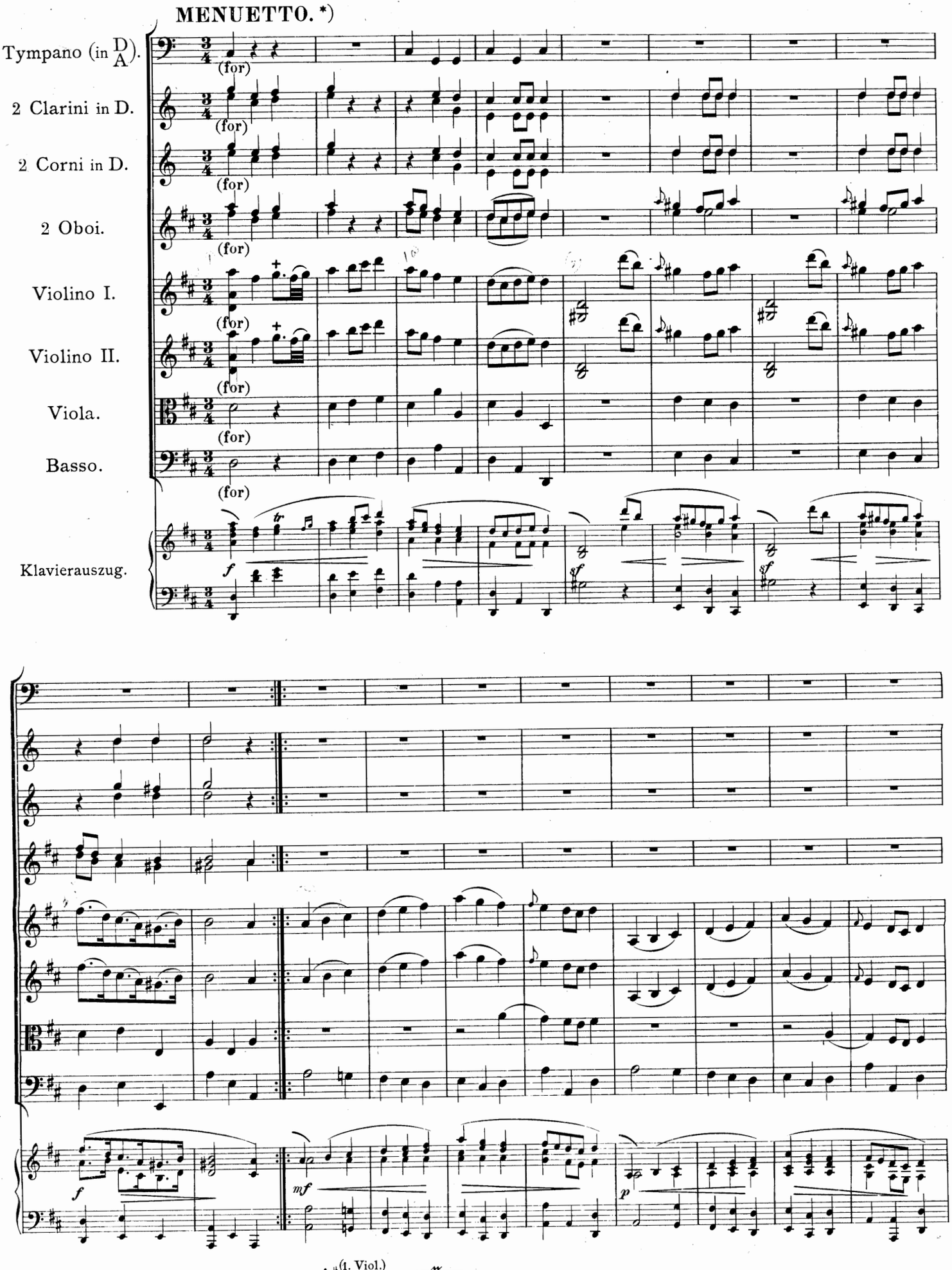



Soli
pia

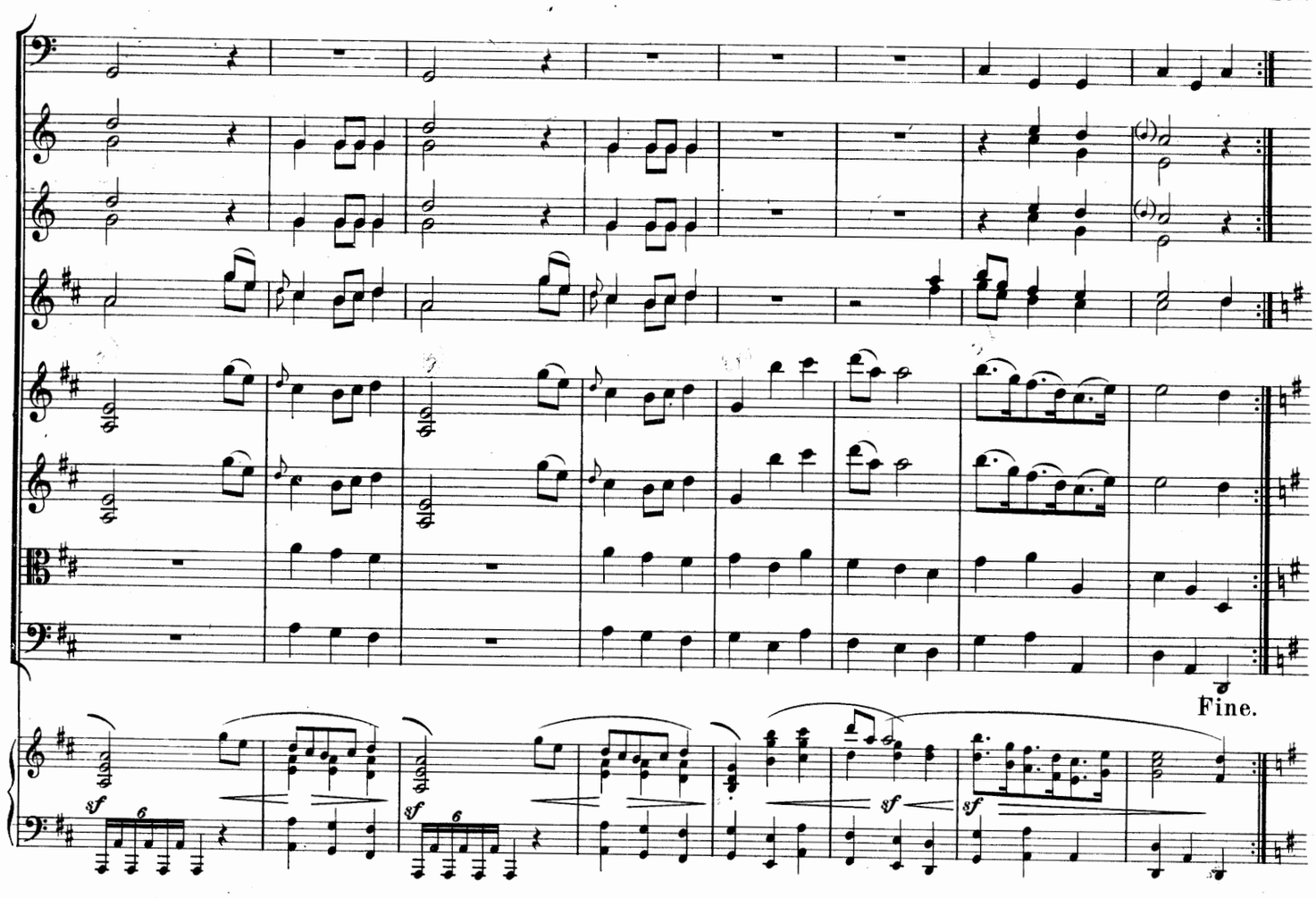

mf
p
f p f p
pia
f
p

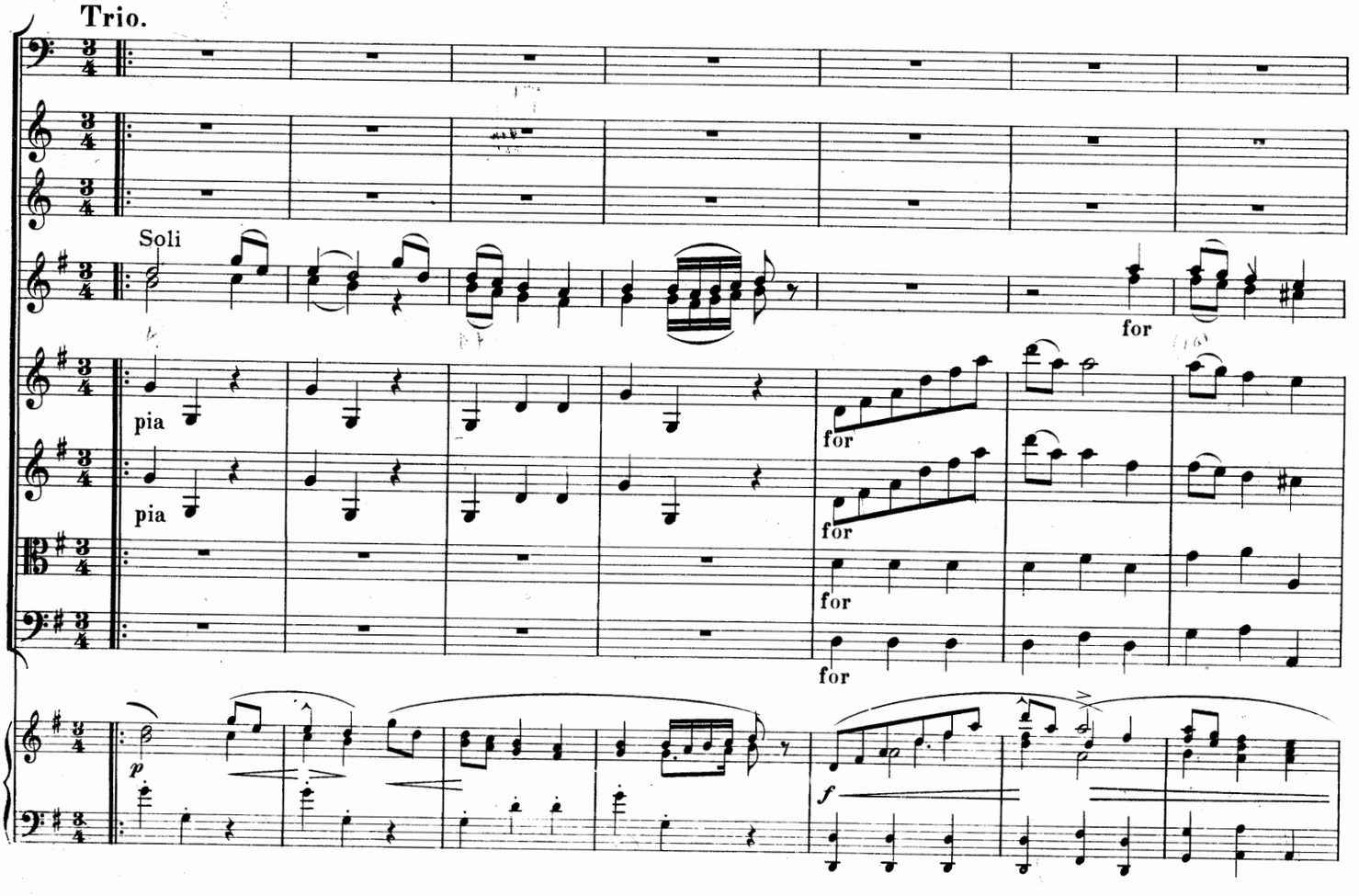

for
pia
cresc.
f
p
tr

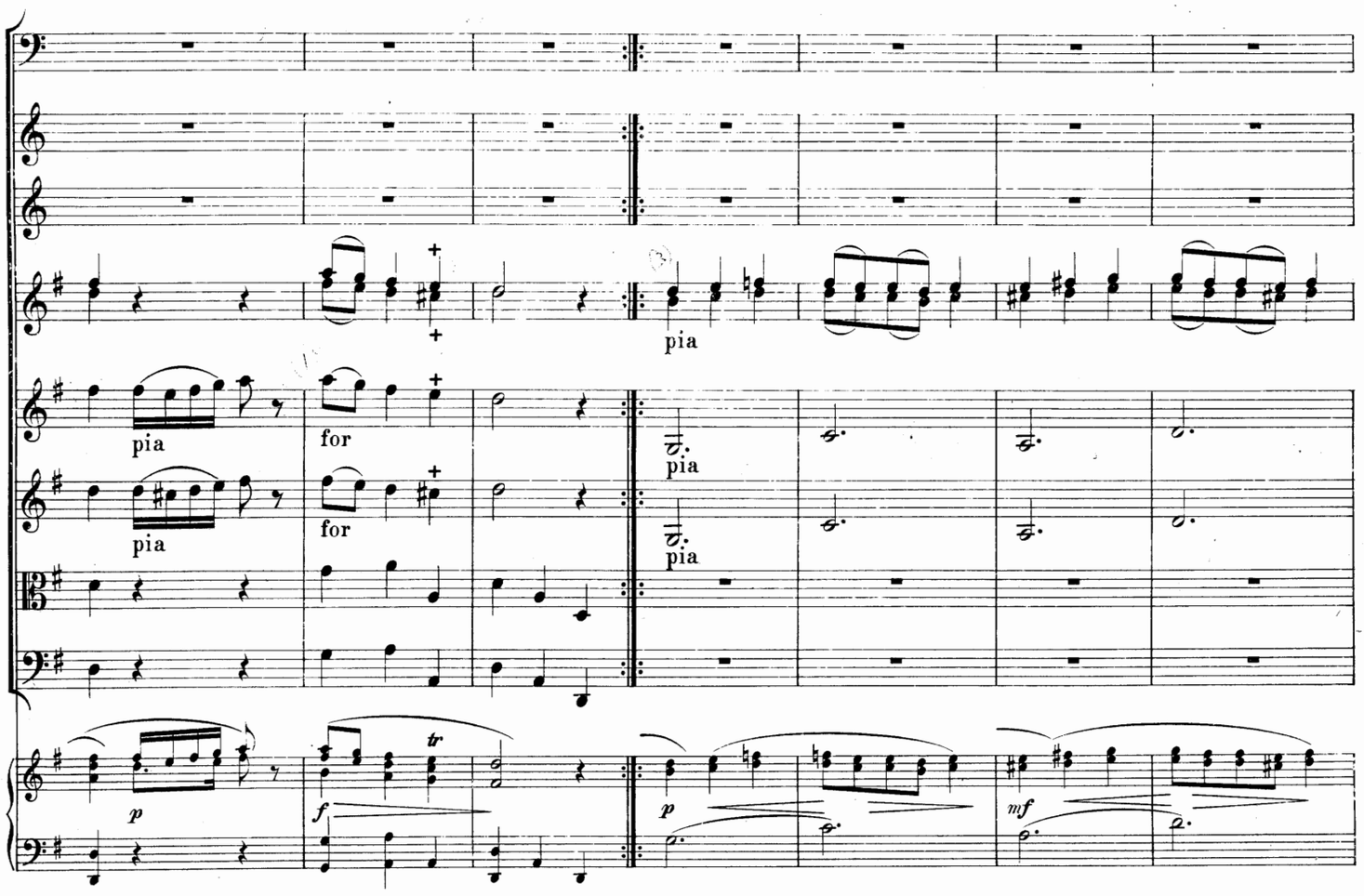
MENUETTO. *)

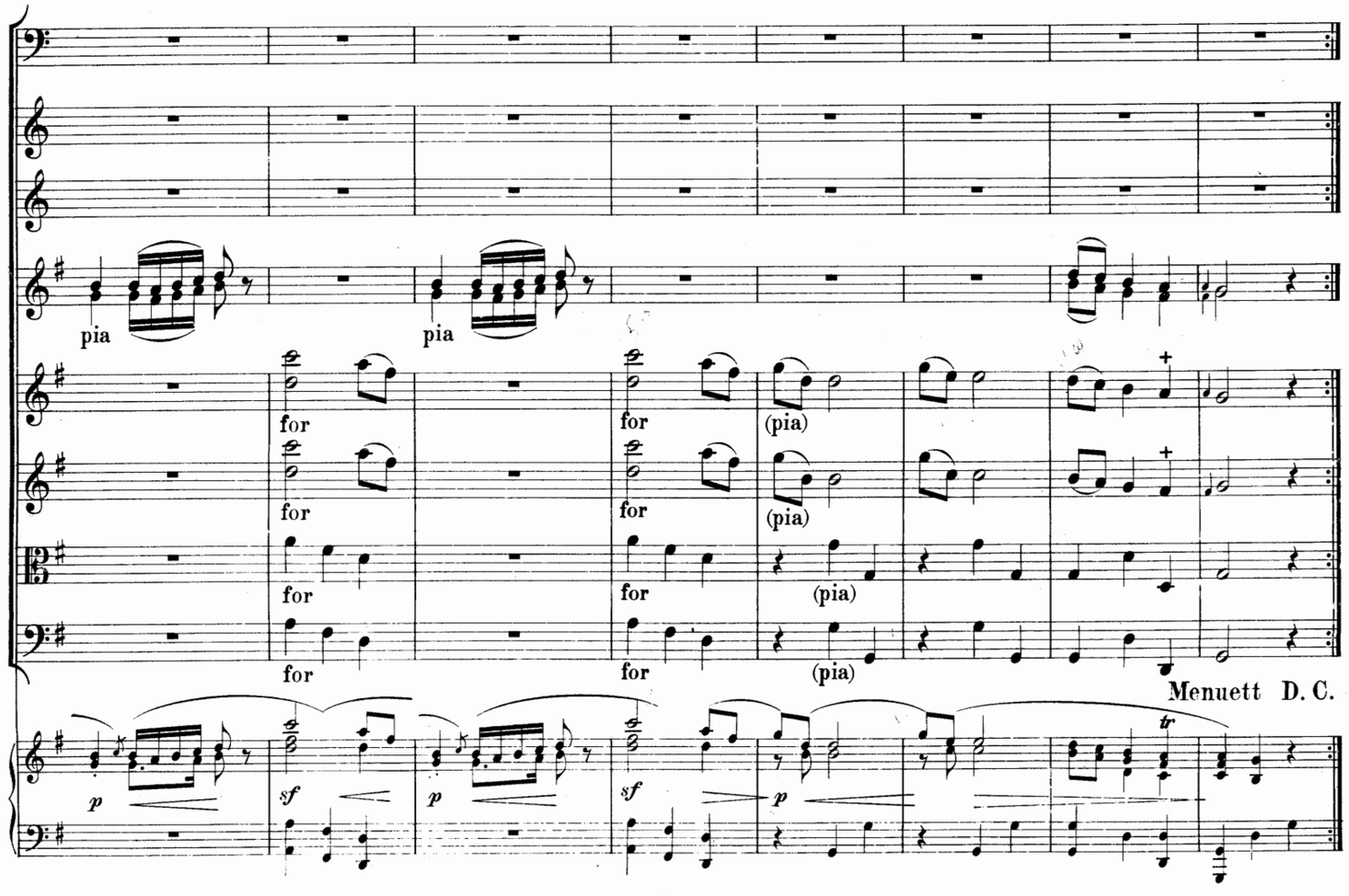


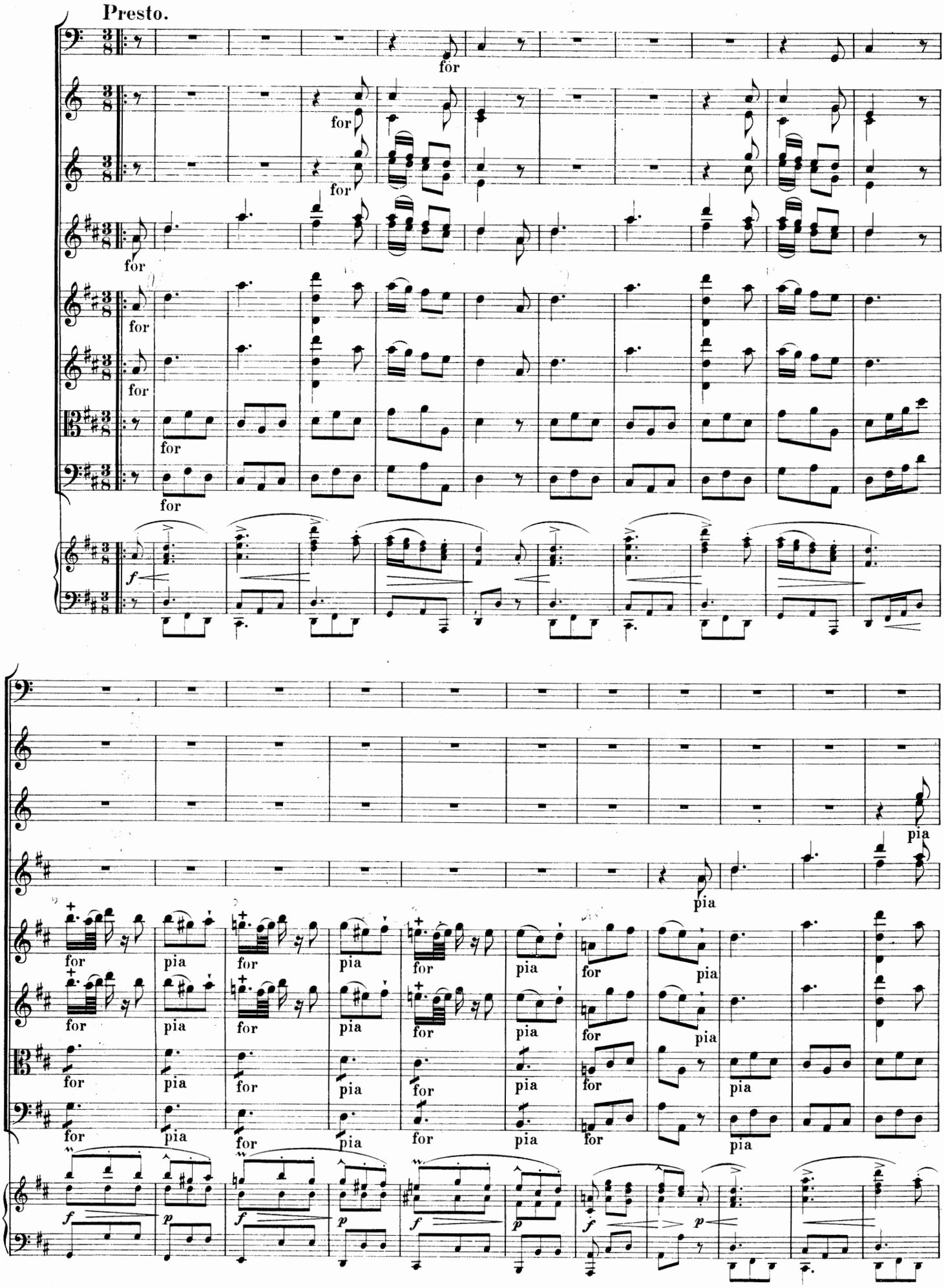
*) Der Pariser Druck hat ein anderes Menuett: (1. Viol.)

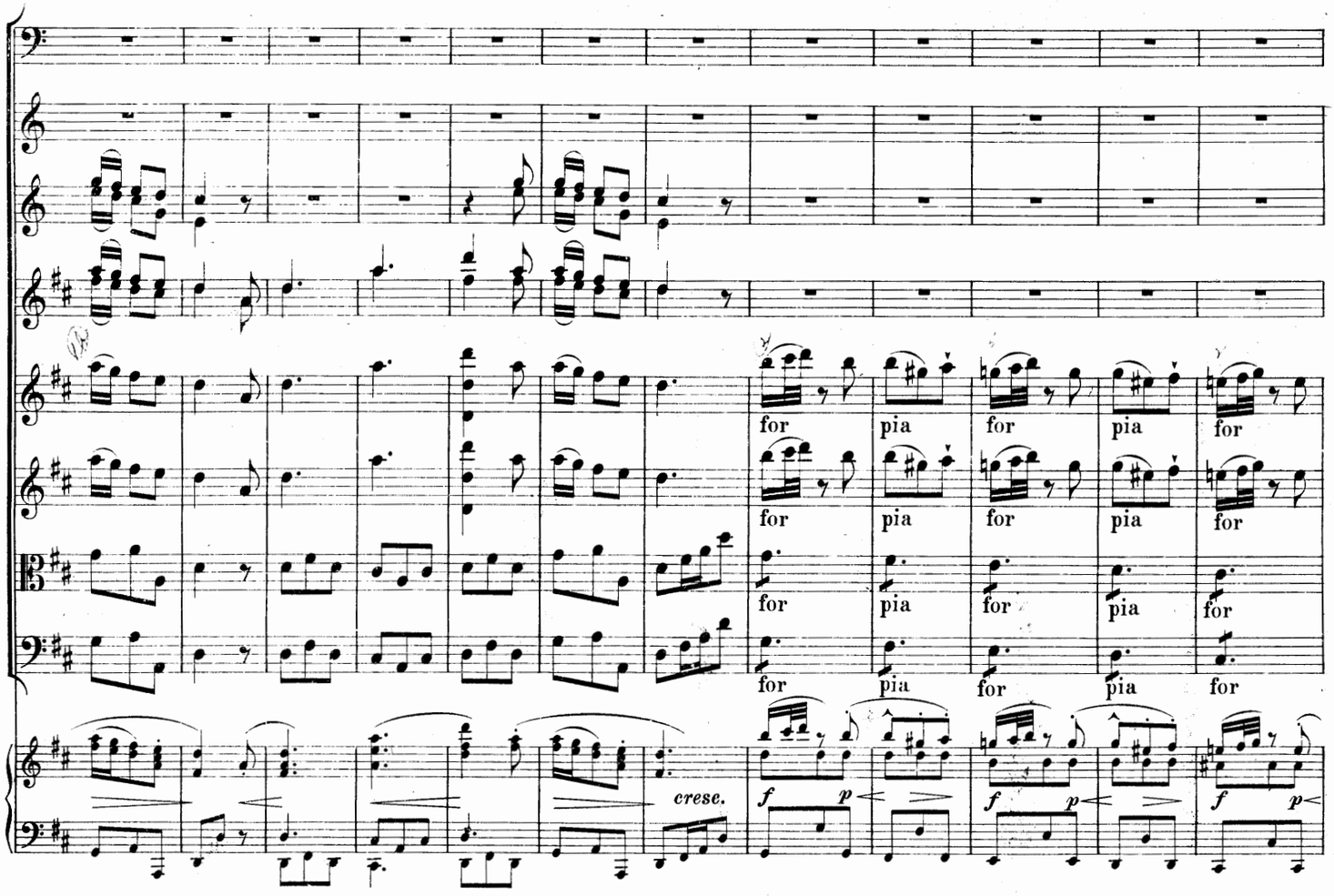

Fine.

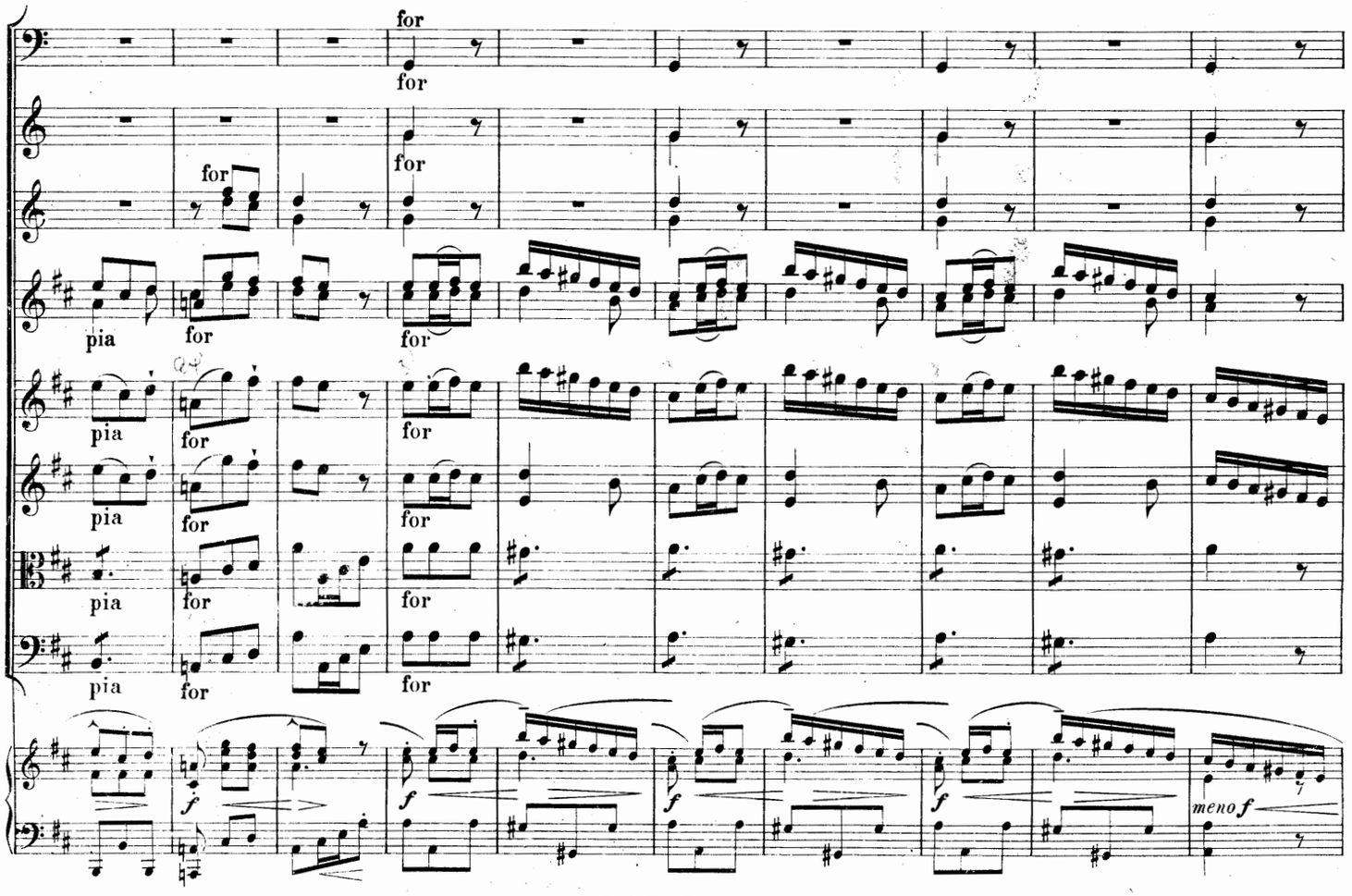

Trio.
Soli
pia
pia
for
for
for
for
for
p
f

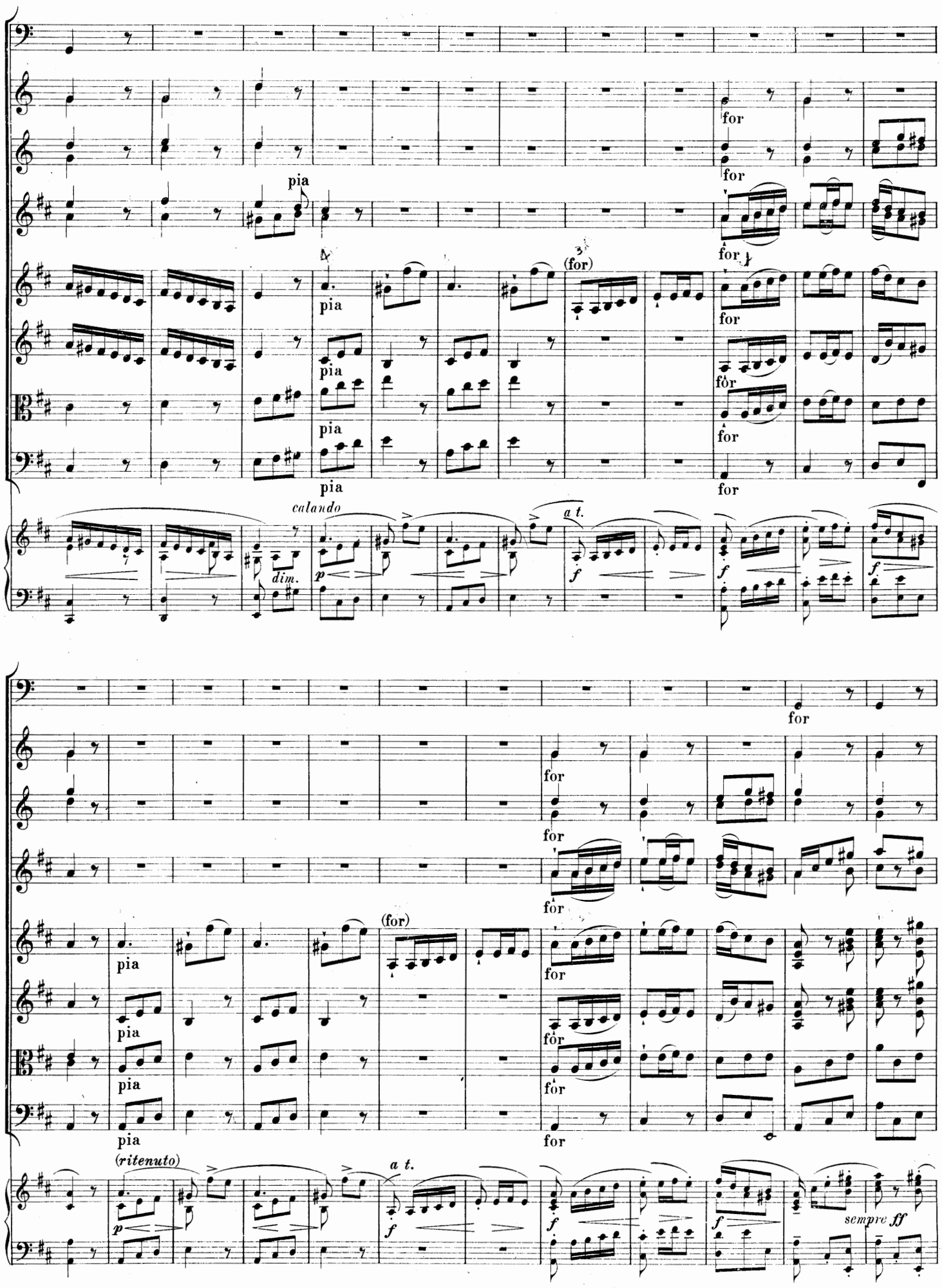

pia
pia
pia
for
for
pia
pia
p
f
tr
p
mf

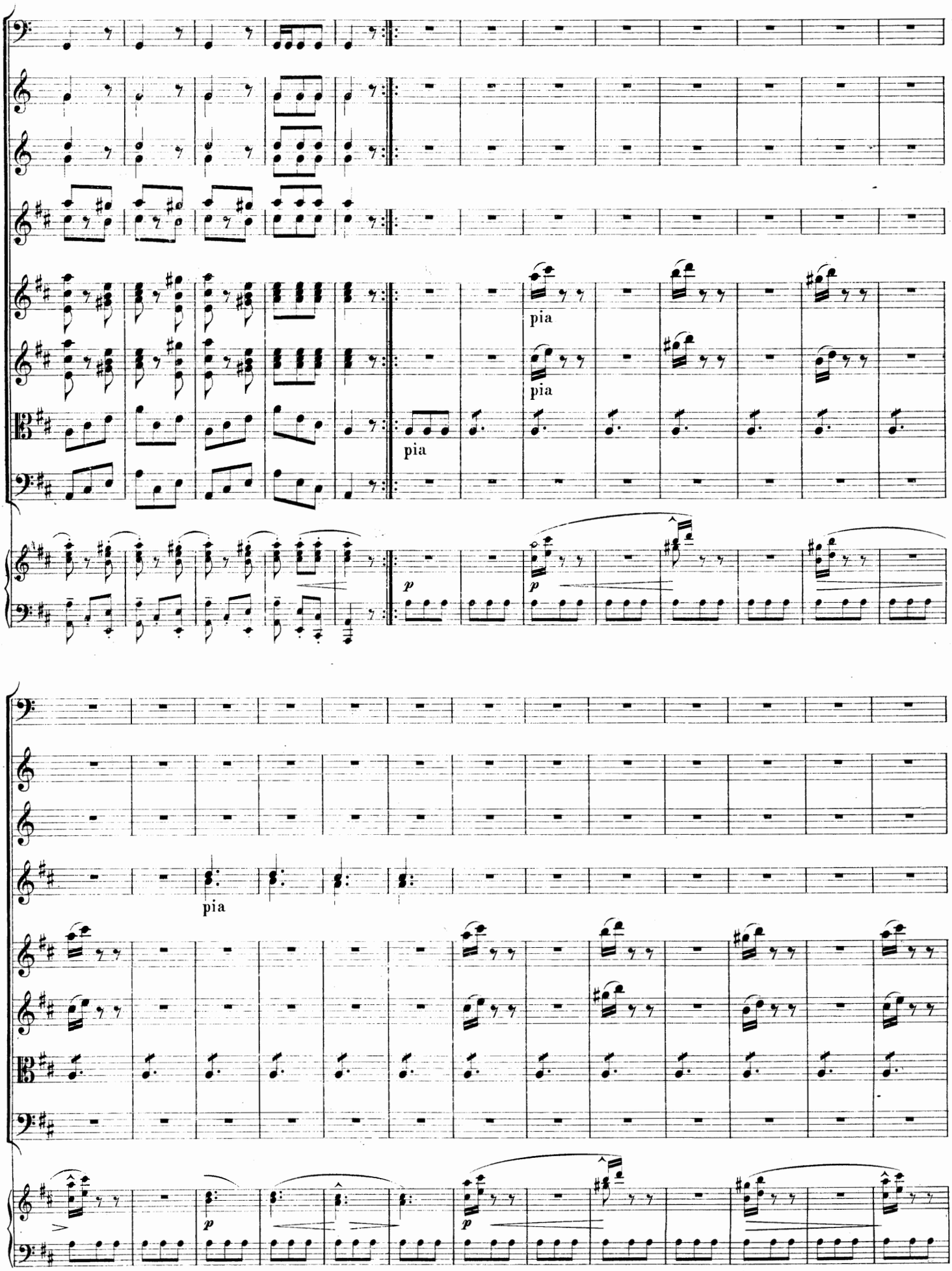

pia
pia
for
for
for
for
for
for
for
for
(pia)
(pia)
(pia)
(pia)
Menuett D. C.
p
sf
p
sf
p
tr

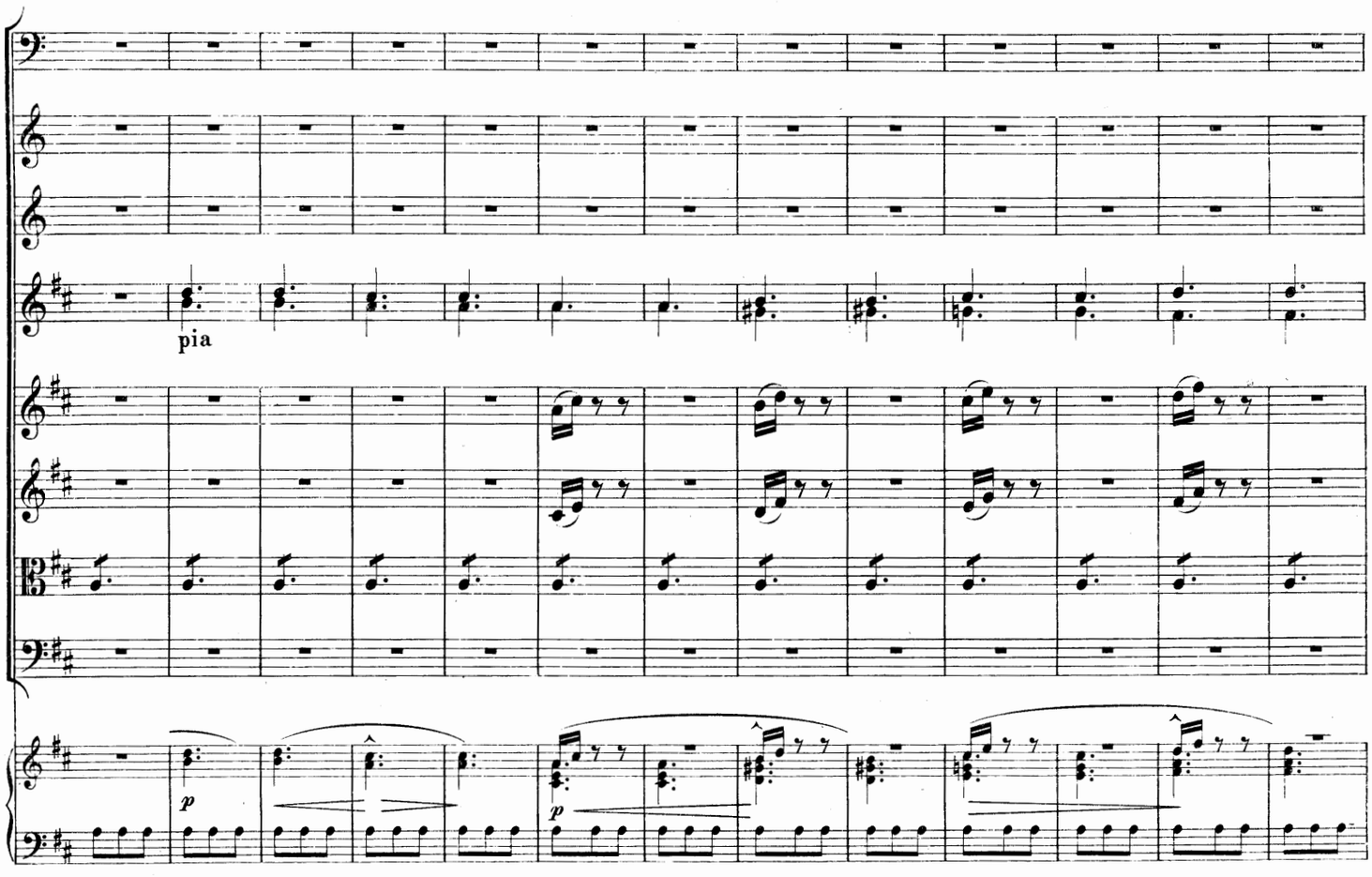

Presto.
for
pia
f
p

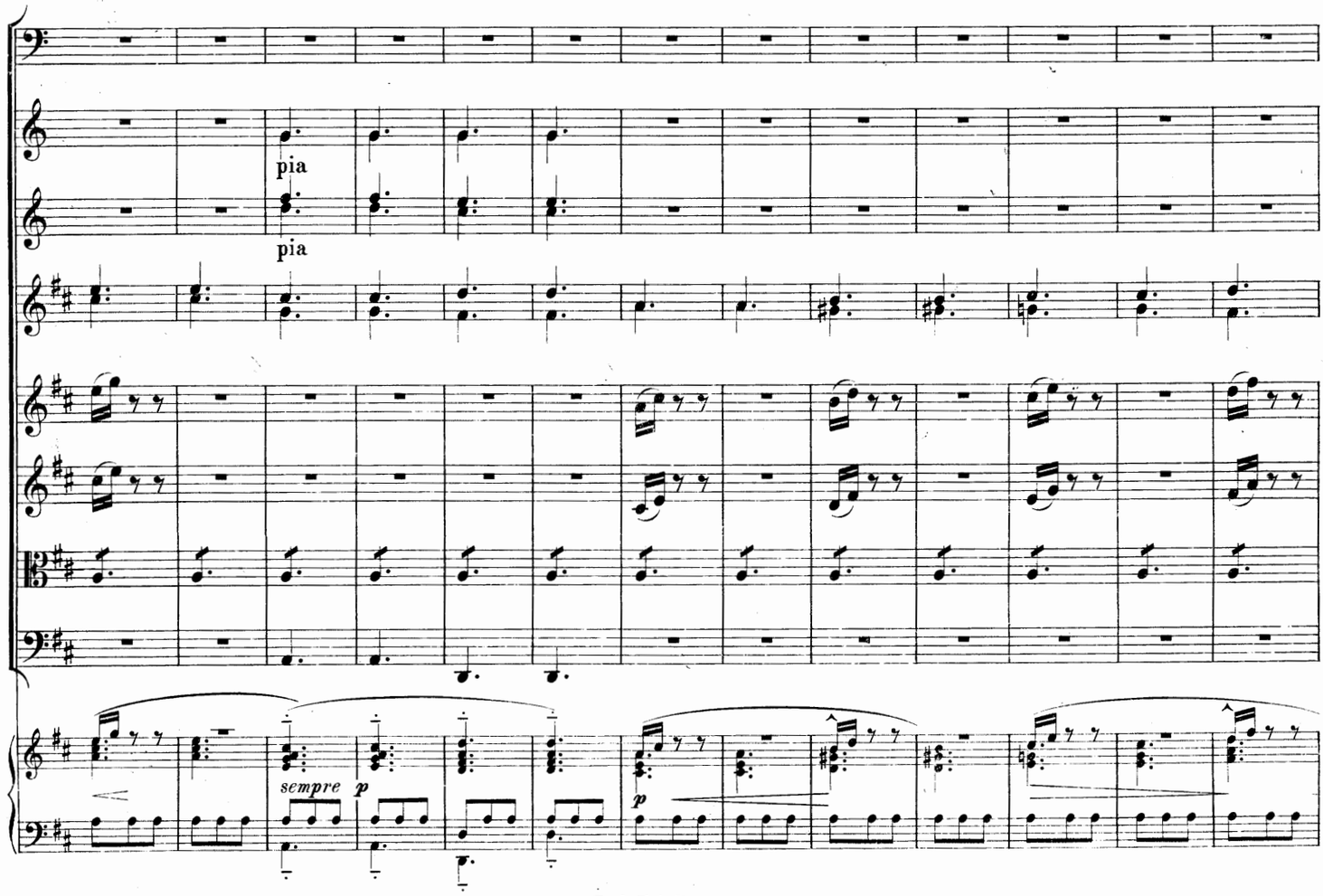

for
pia
for
pia
for
crese.
f
p

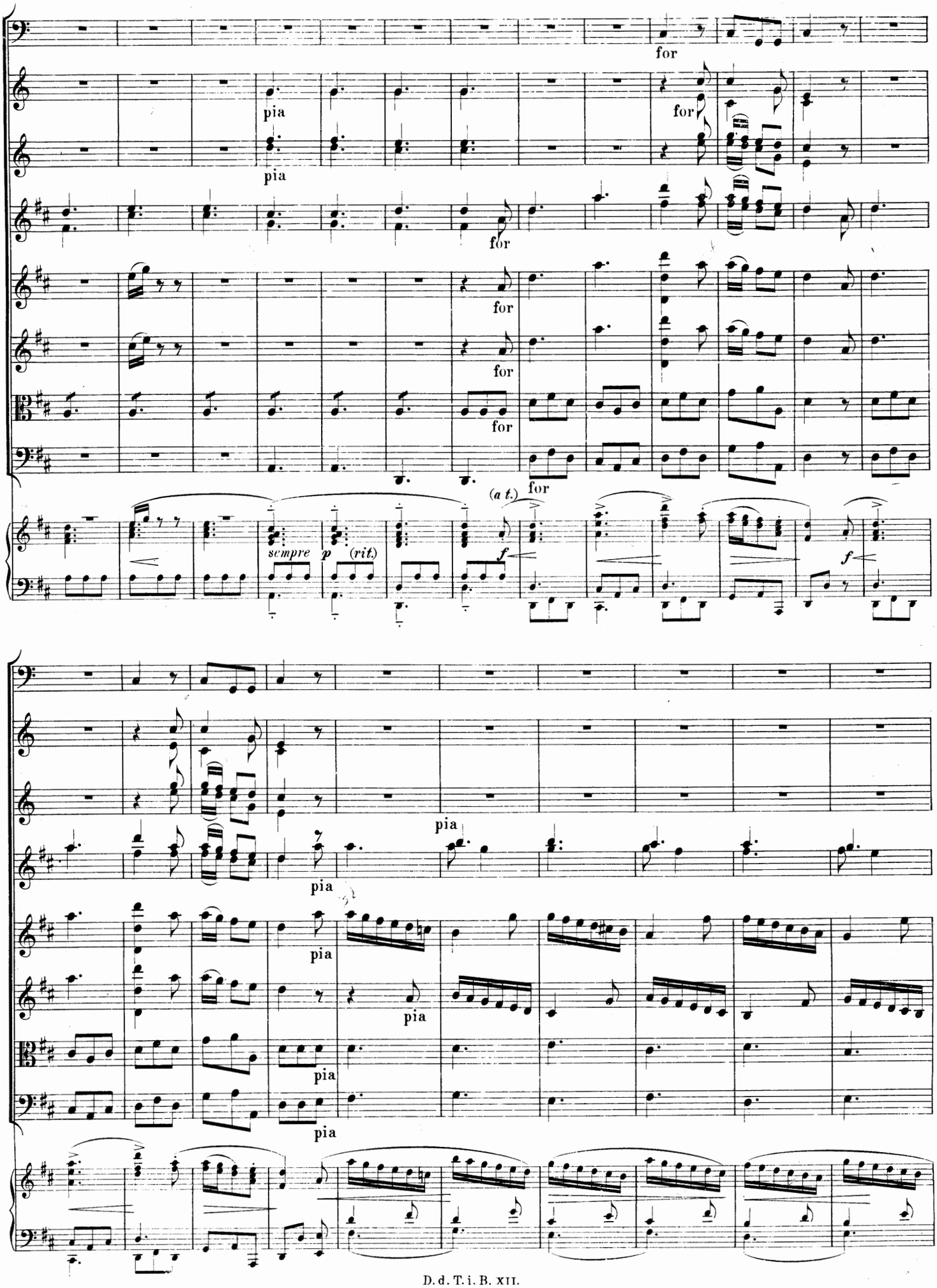

for
pia
f
meno f

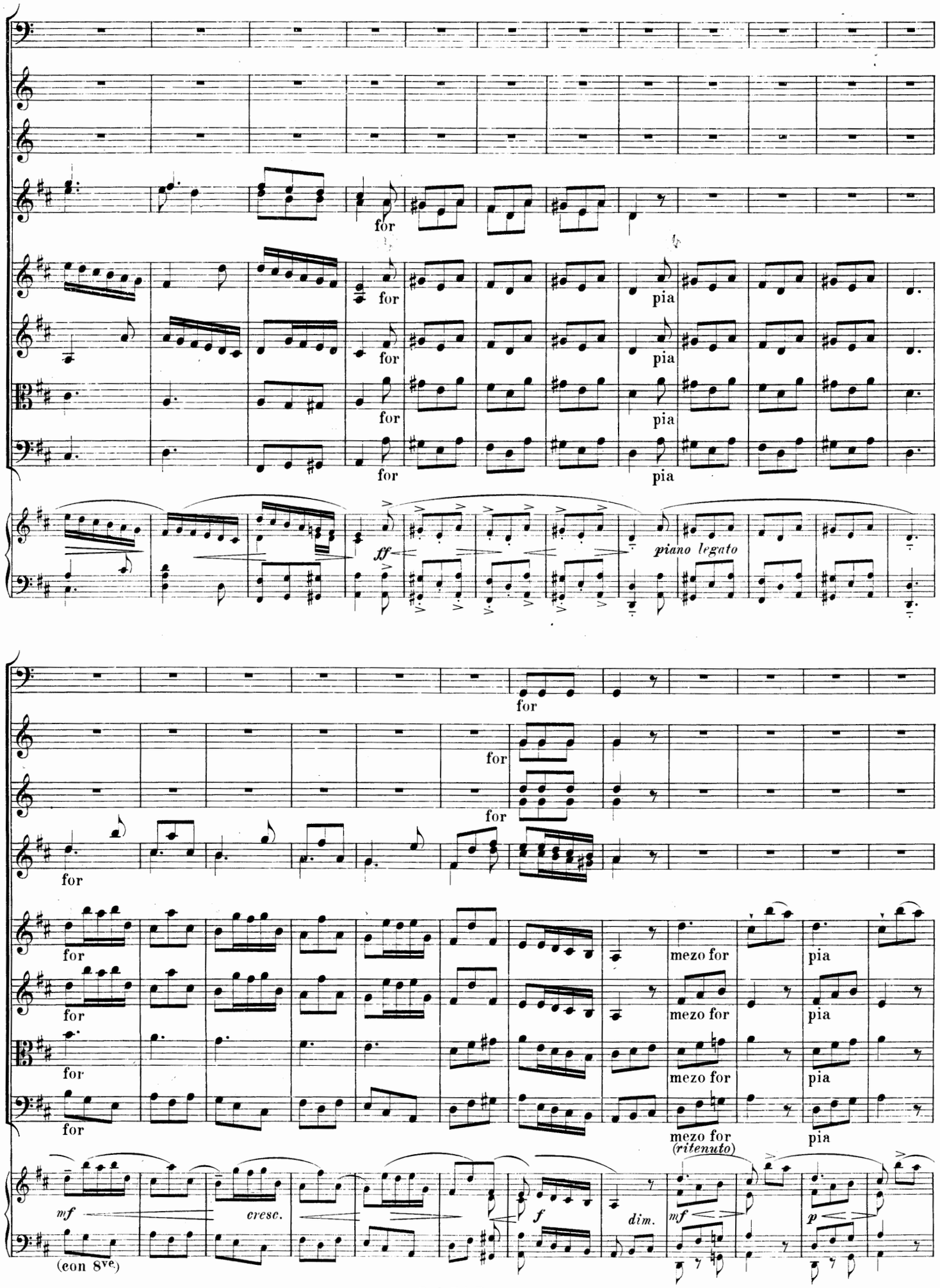

pia
for
(for)
calando
dim.
a t.
(ritenuto)
sempre ff

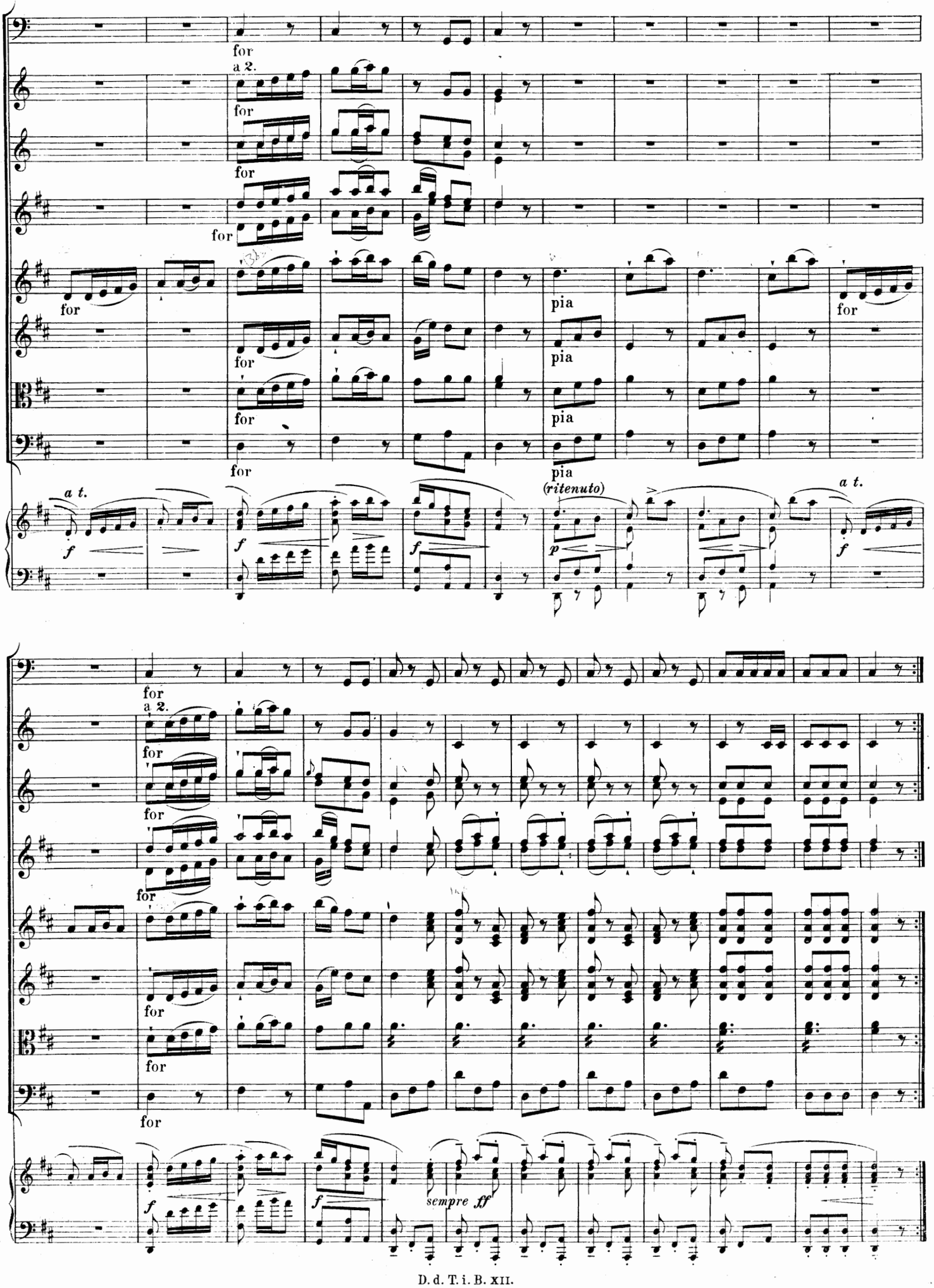

pia
pia
pia
p
p
pia
p
p


pia
p
p


pia
pia
sempre
p
p


for
pia
pia
for
for
for
for
for
for
(a t.)
sempre
p
(rit.)
f
f
pia
pia
pia
pia
pia
pia

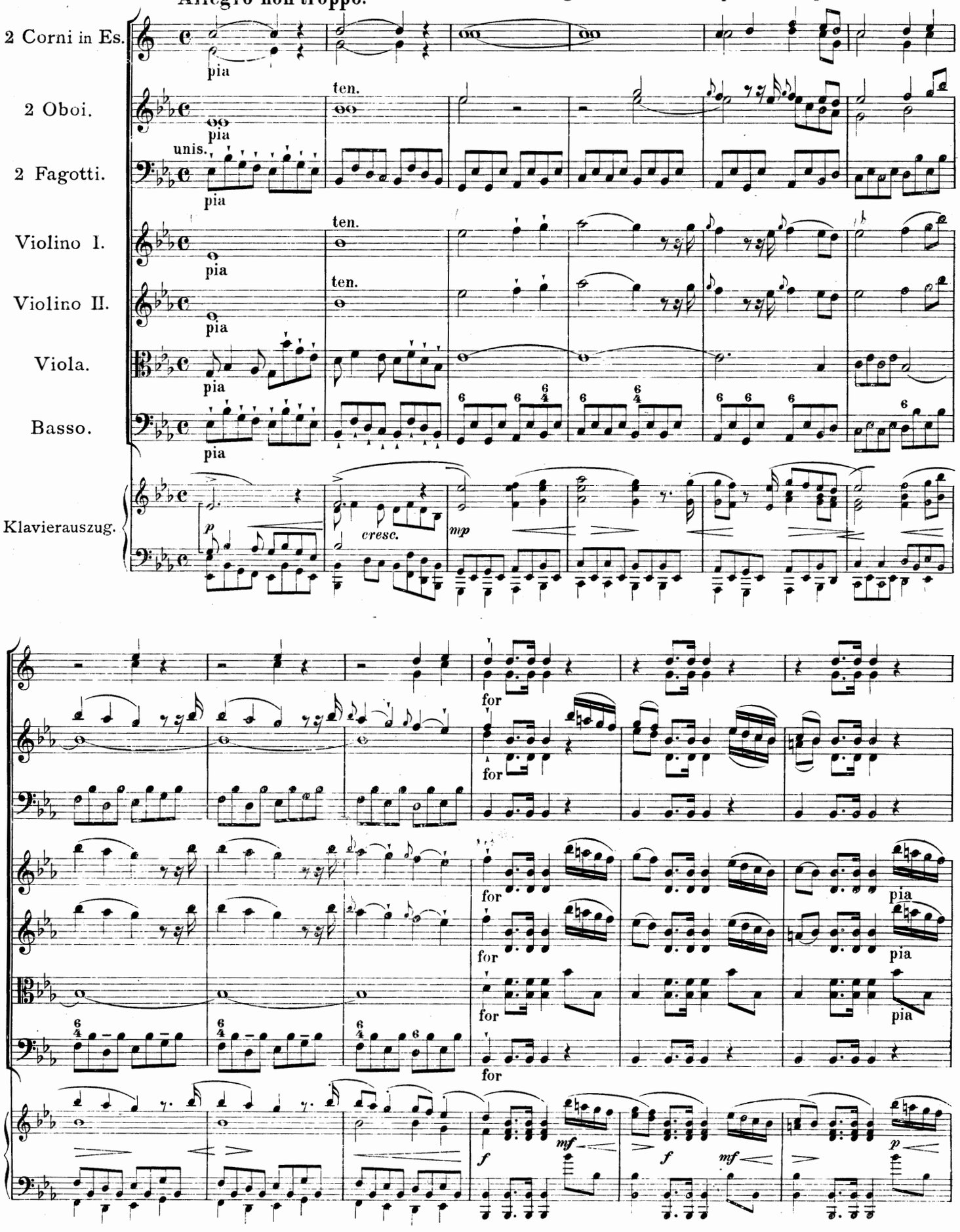

for
pia
ff
piano legato
mezo for
(ritenuto)
mf
cresc.
f
dim.
p
(con 8ve)

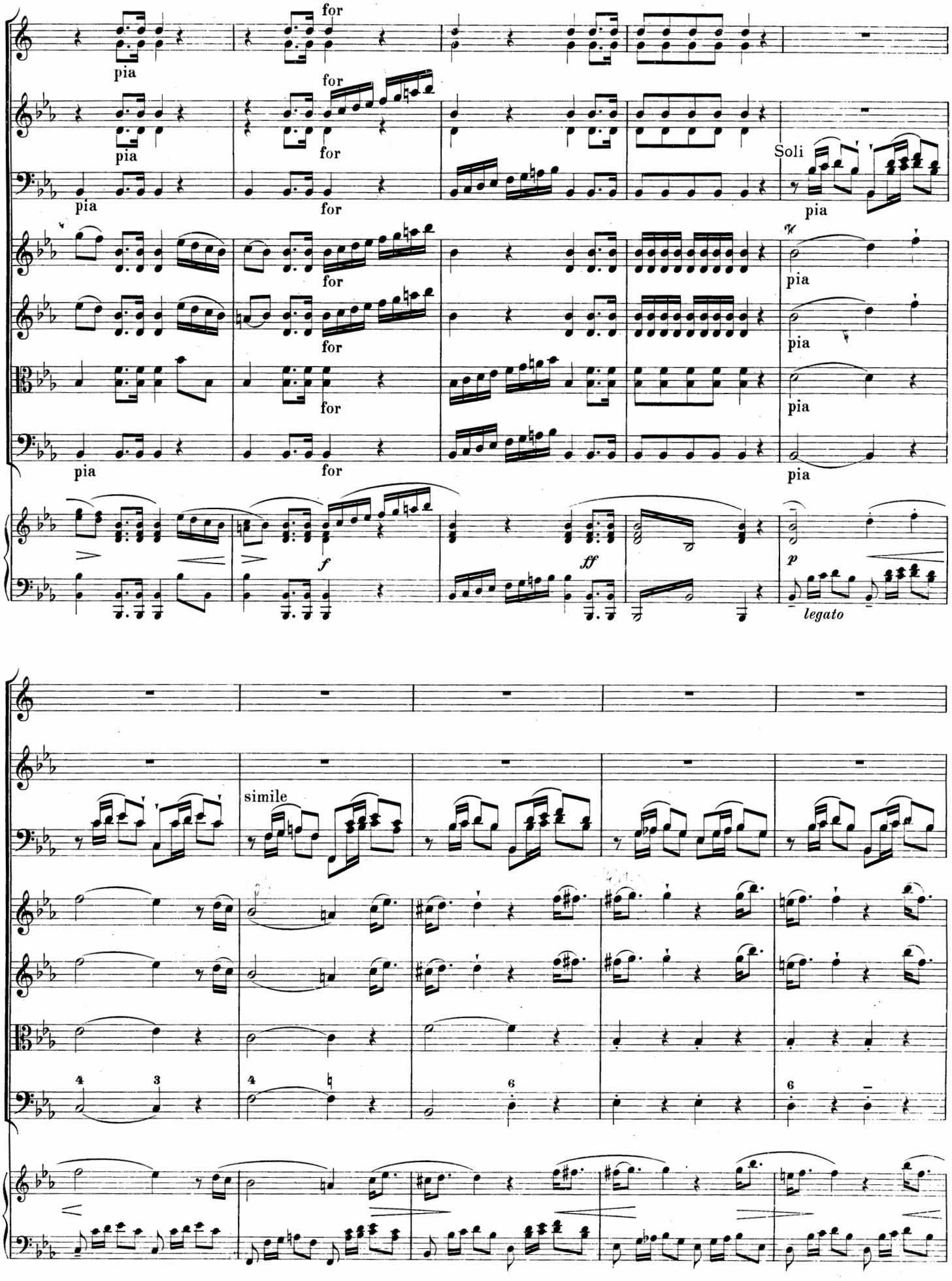

for
a 2.
for
for
for
for
for
for
for
for
pia
pia
pia
pia
for
a t.
f
f
f
(ritenuto)
p
a t.
f
for
a 2.
for
for
for
for
for
for
f
f
sempre ff

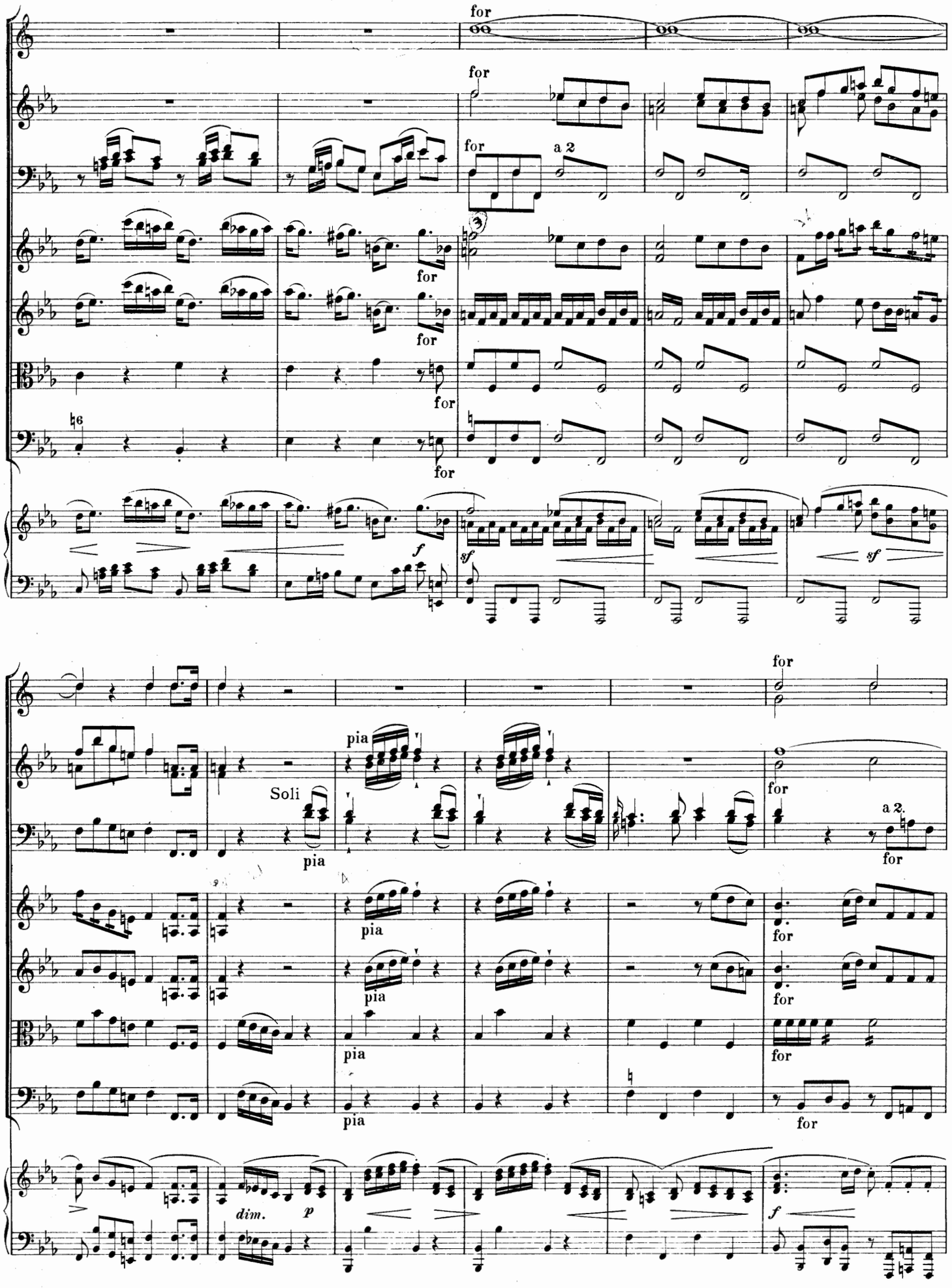
Sinfonia a 10.

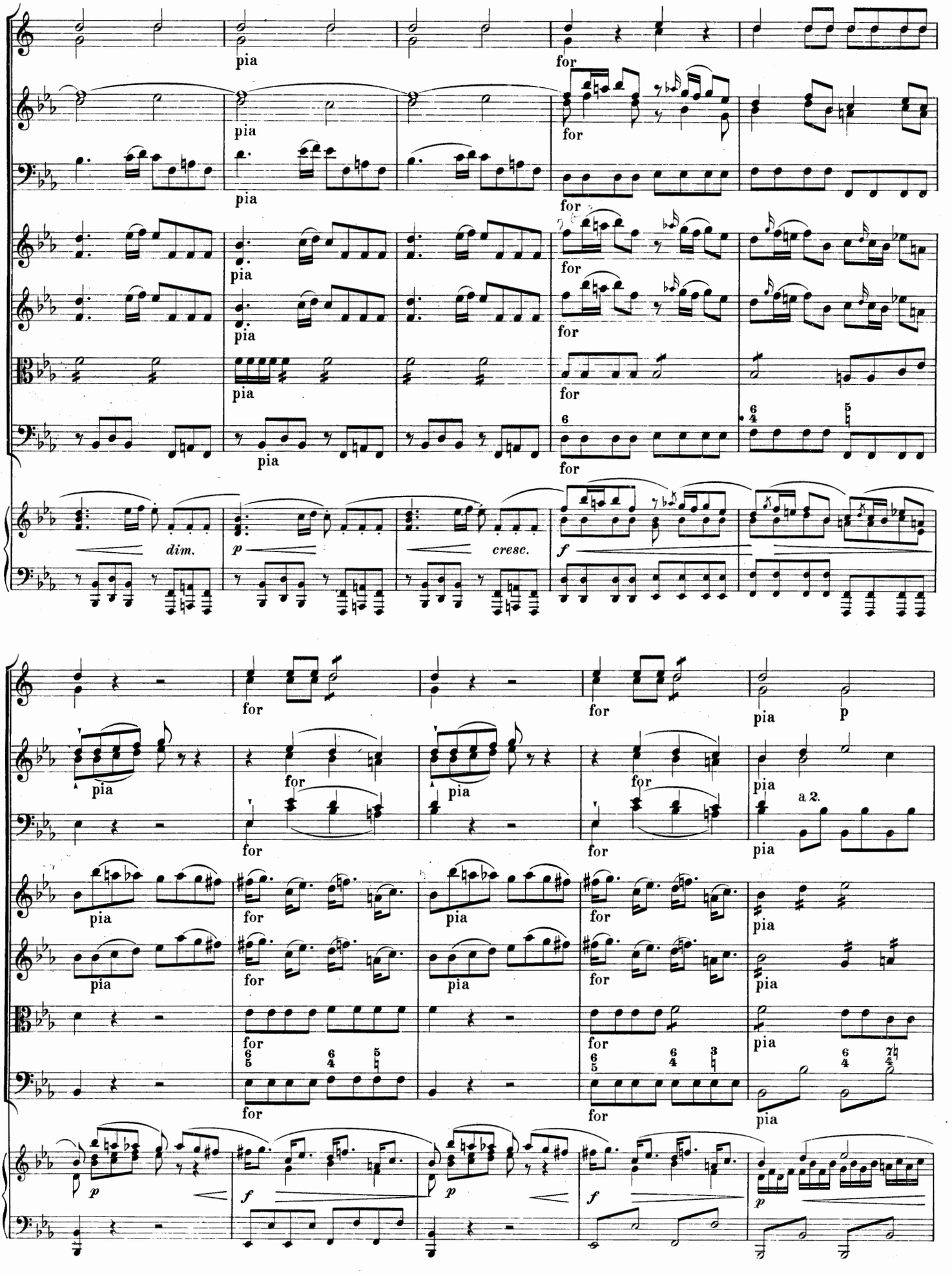
Allegro non troppo.

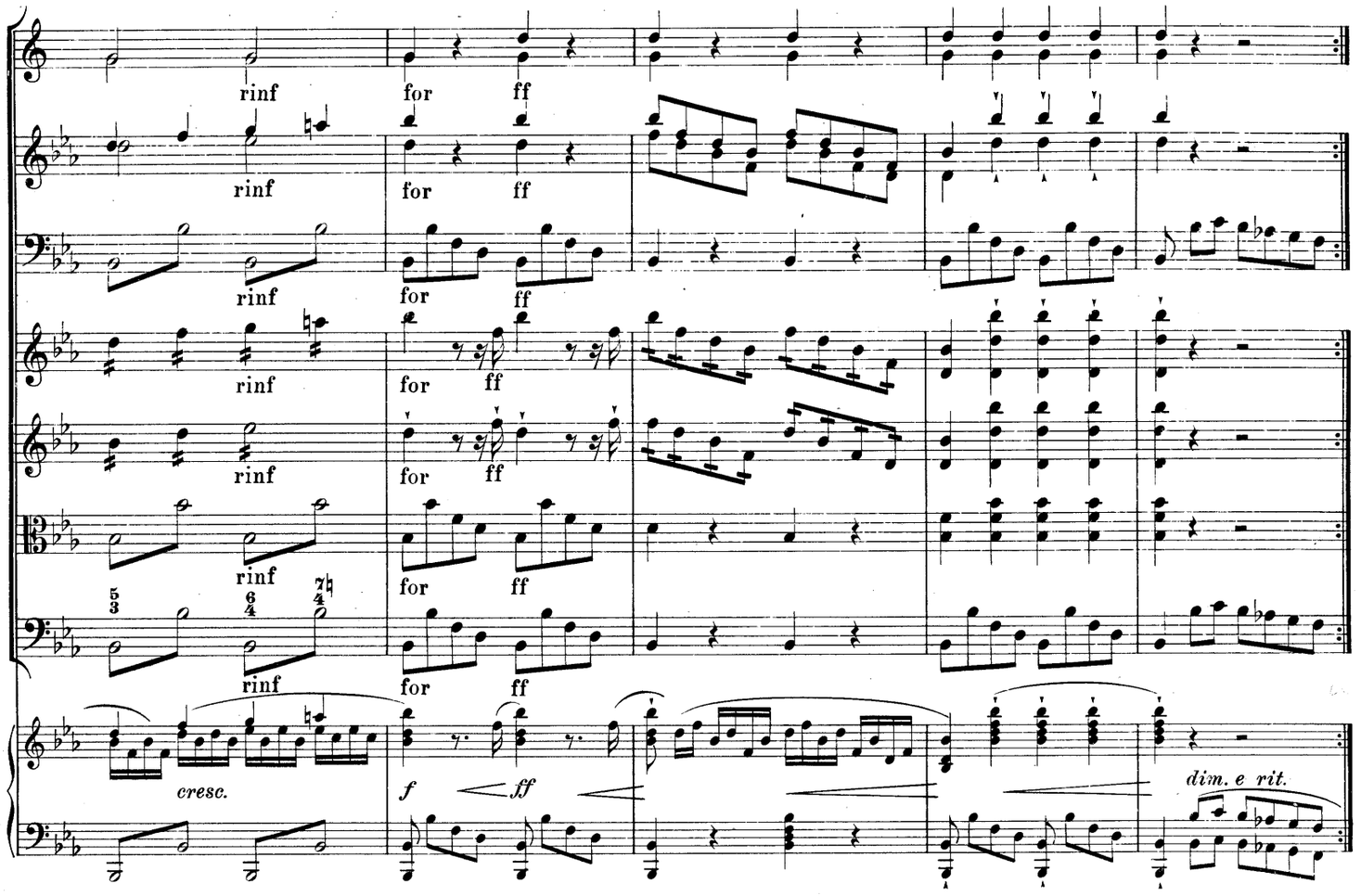
Ignaz Holzbauer Op.4III (The periodical No. 29).

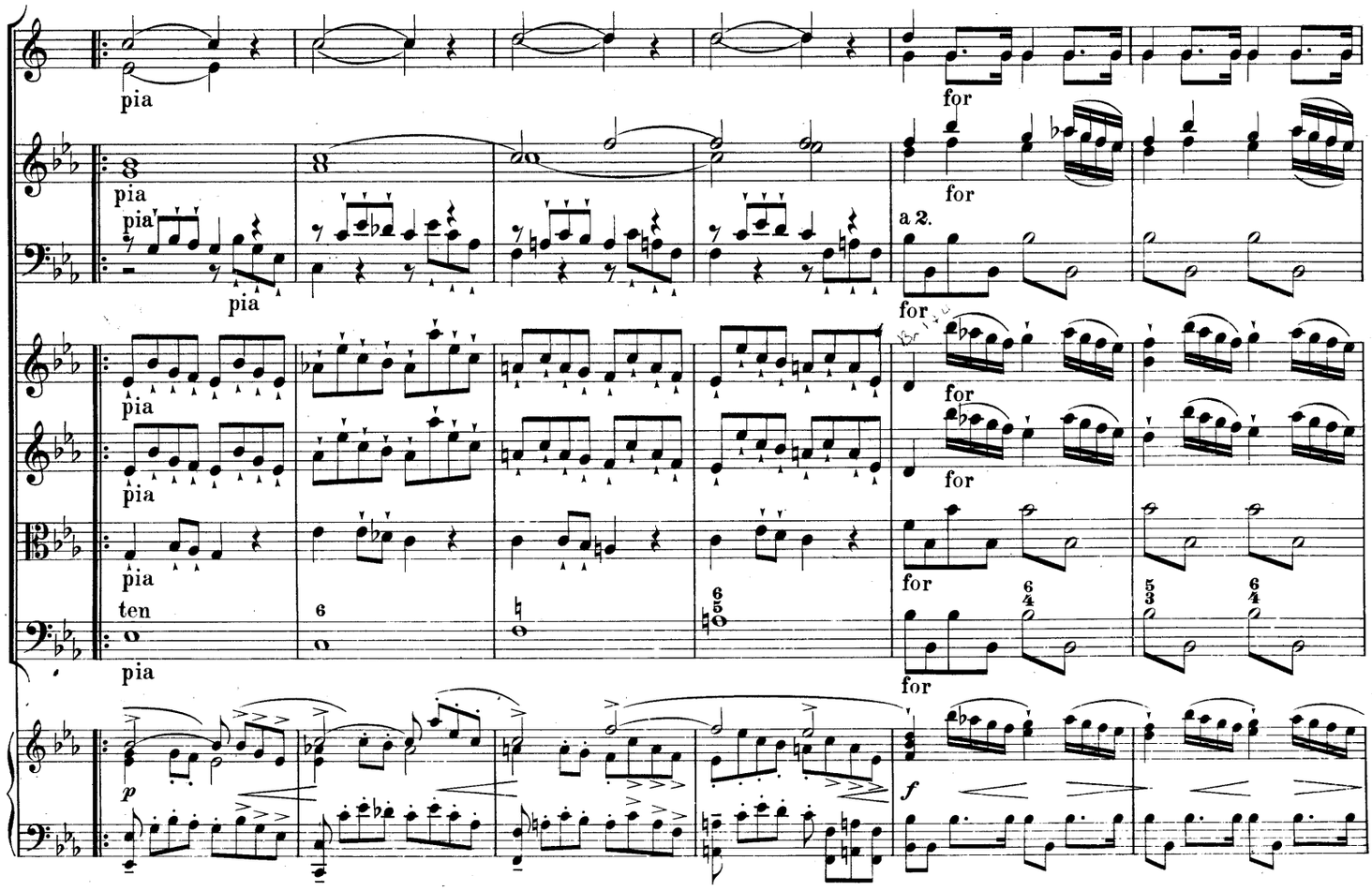


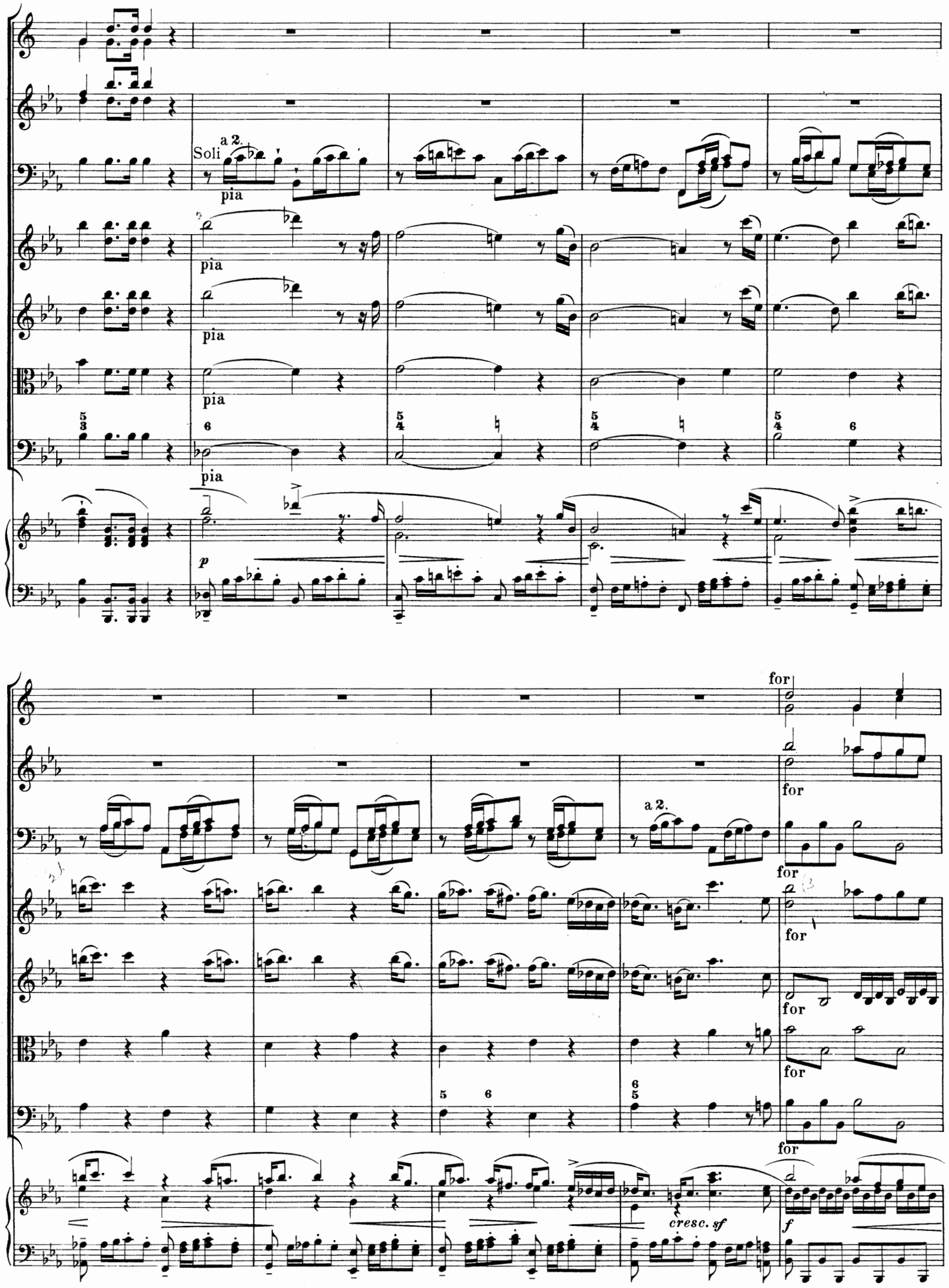

for
pia
Soli
simile
f
ff
p
legato

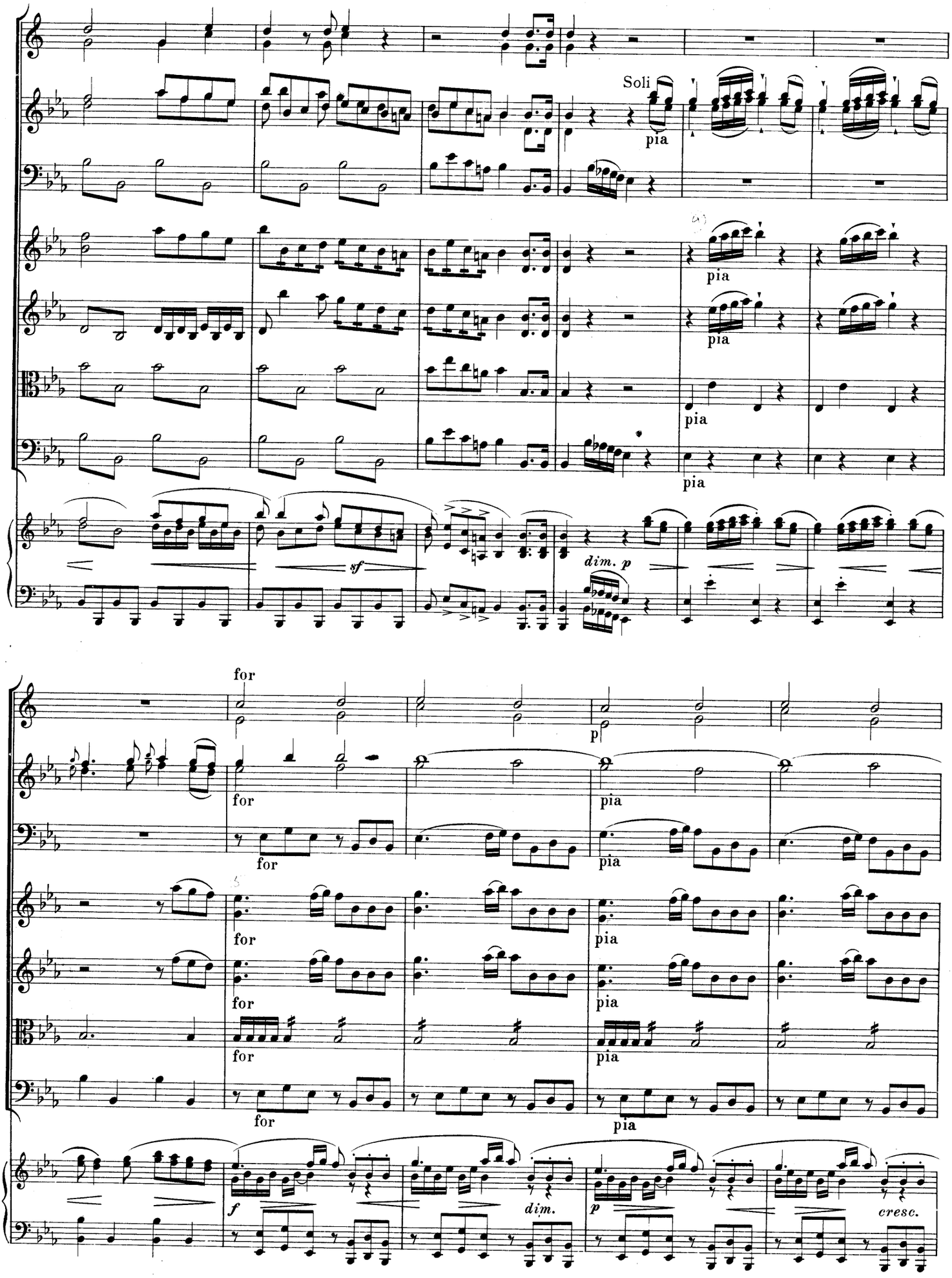

for
for
for
a 2
for
for
for
for
f
sf
sf
for
Soli
pia
pia
pia
pia
pia
pia
for
a 2.
for
for
for
for
for
dim.
p
f

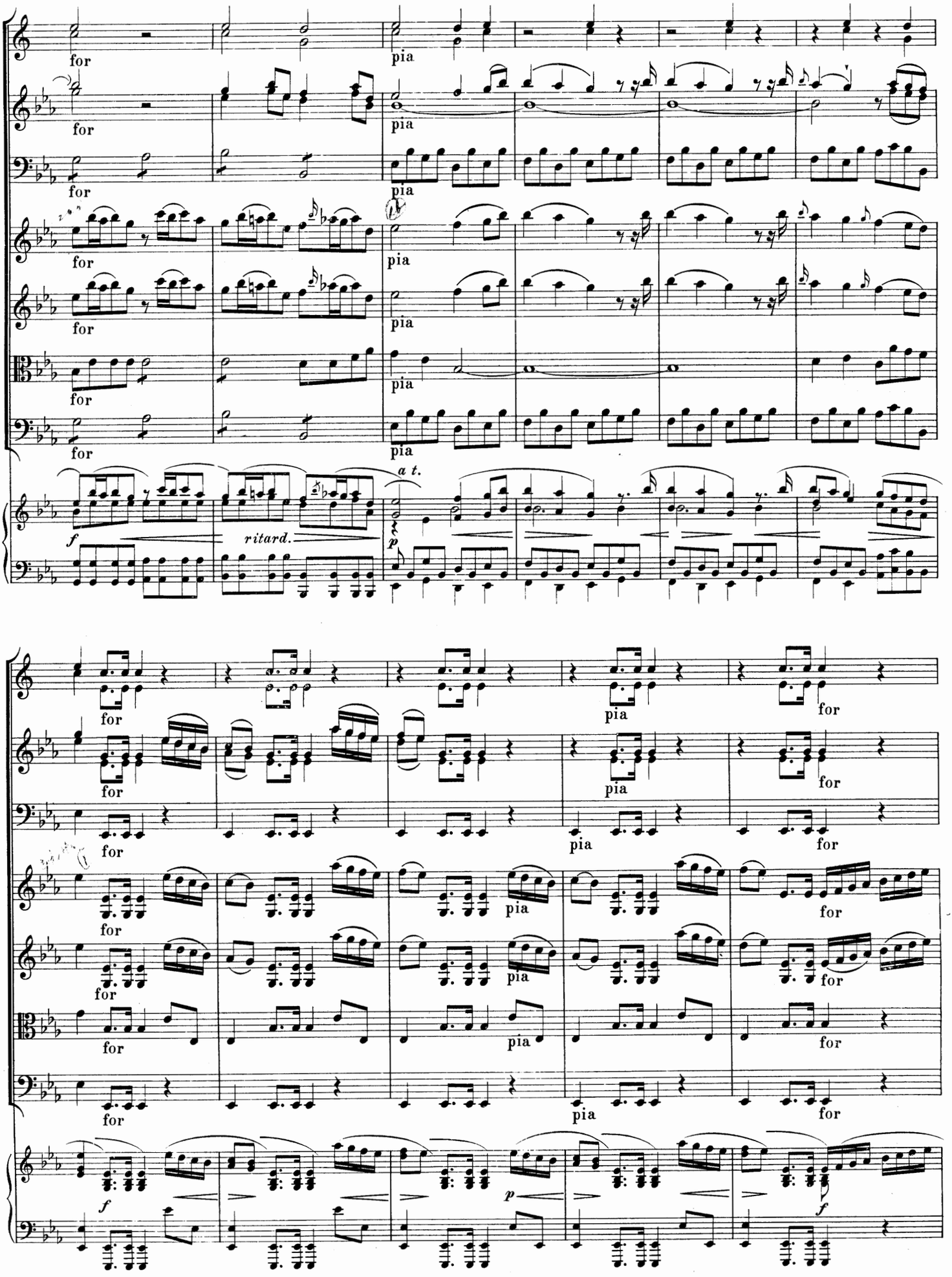

pia
for
dim.
p
cresc.
f
a 2.

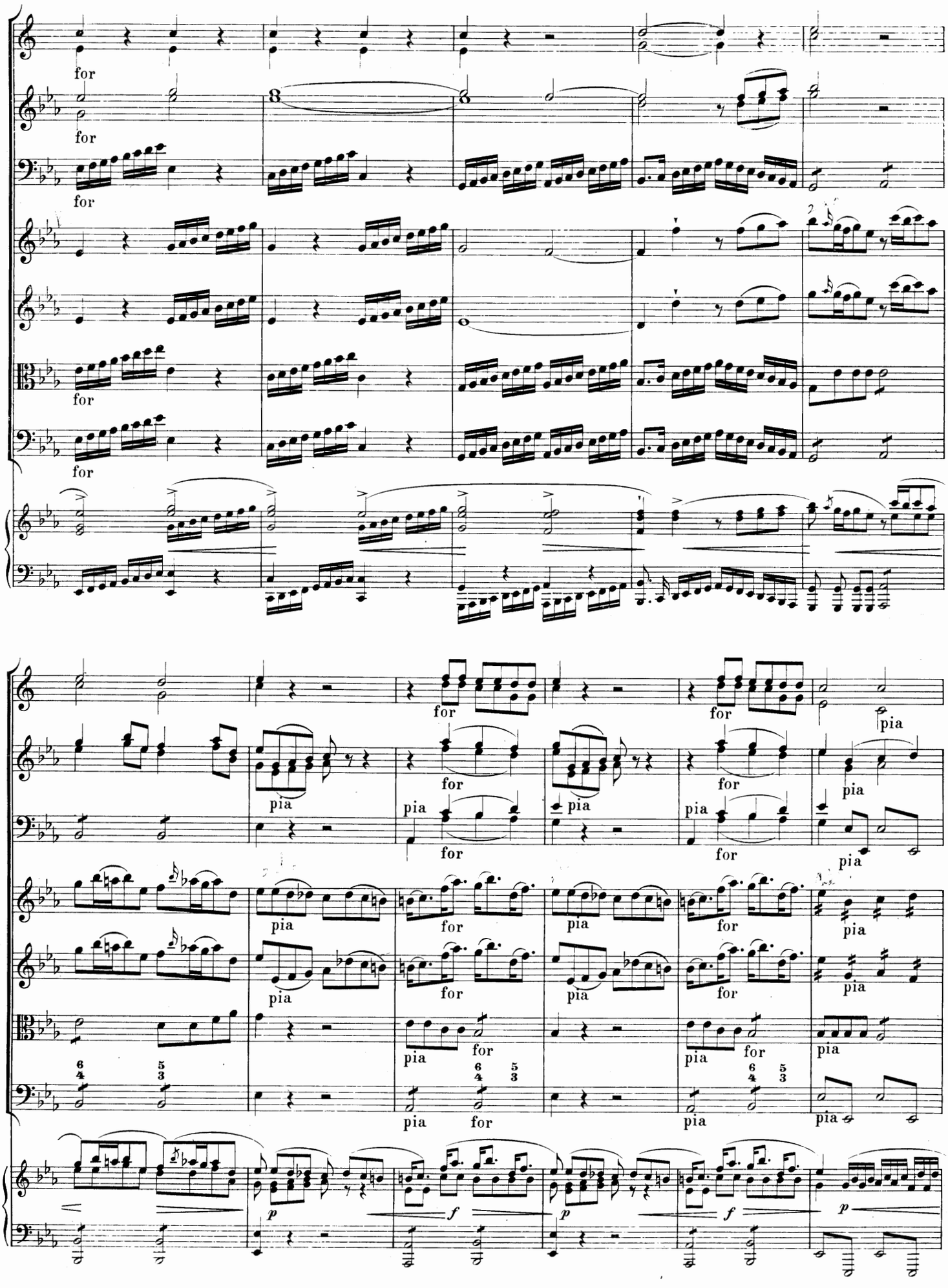

rinf
for
ff
cresc.
f
ff
dim. e rit.

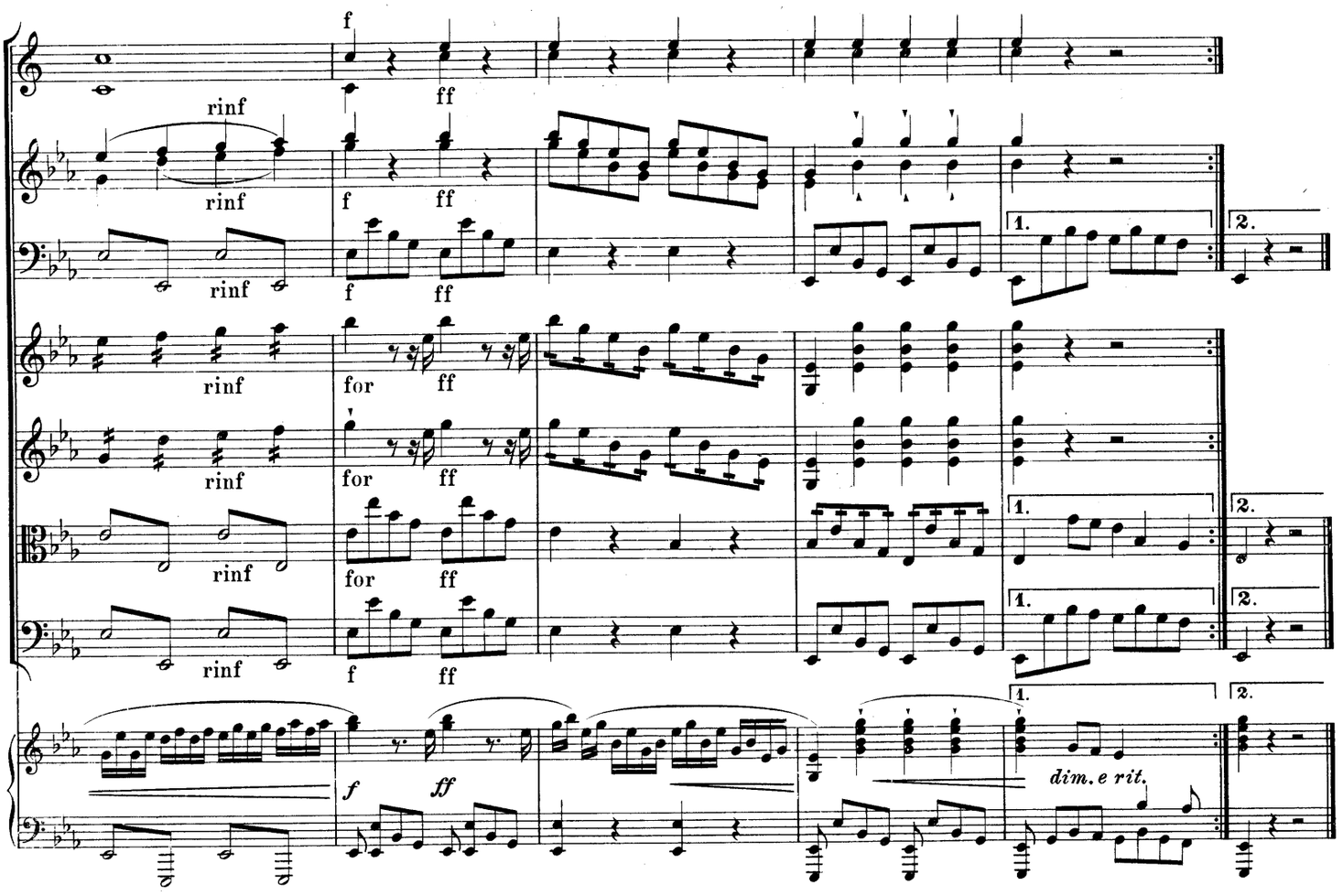

pia
for
a 2.
ten
p
f

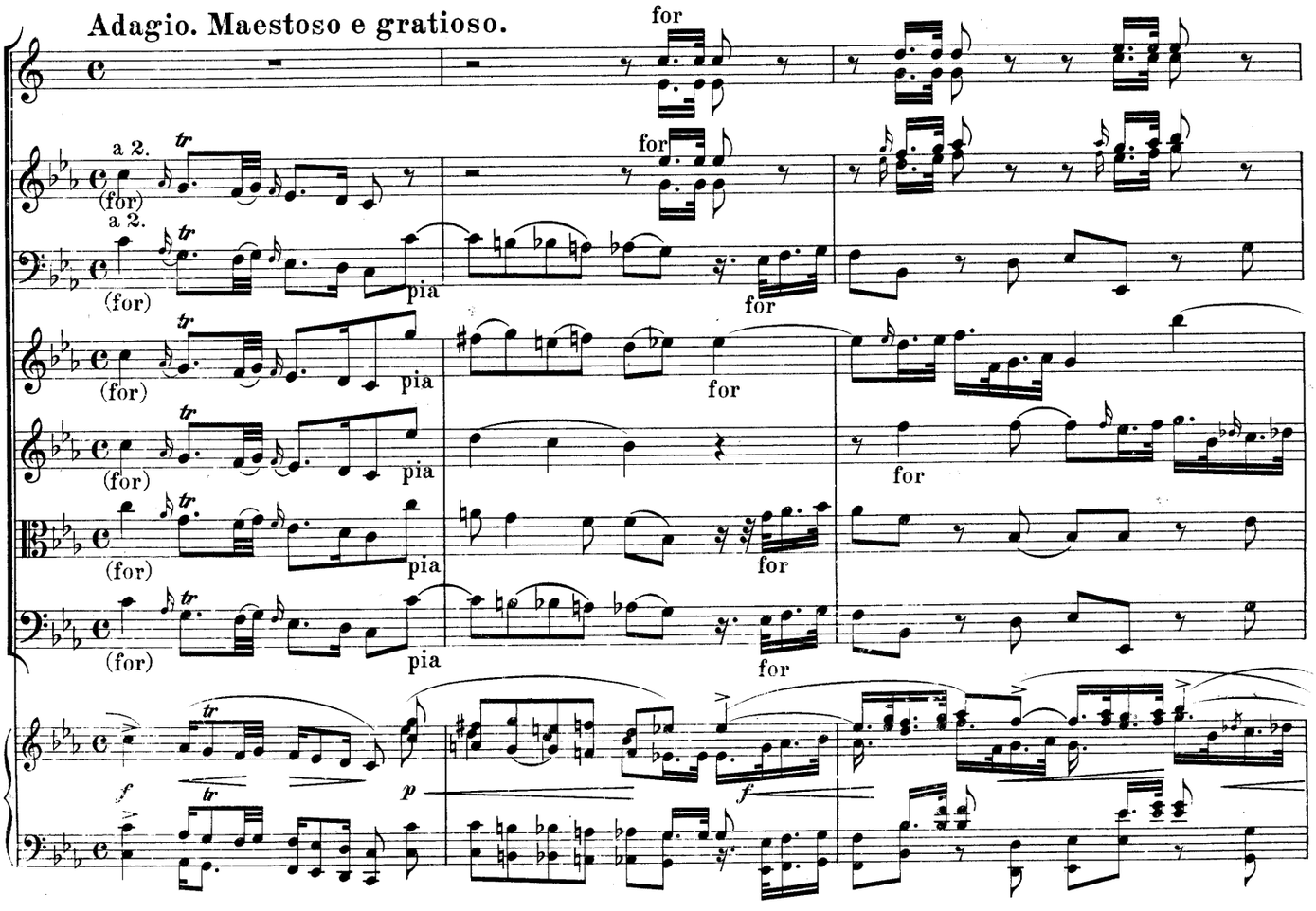

Soli
a 2.
pia
pia
pia
pia
p
for
for
for
for
for
for
a 2.
cresc. sf
f

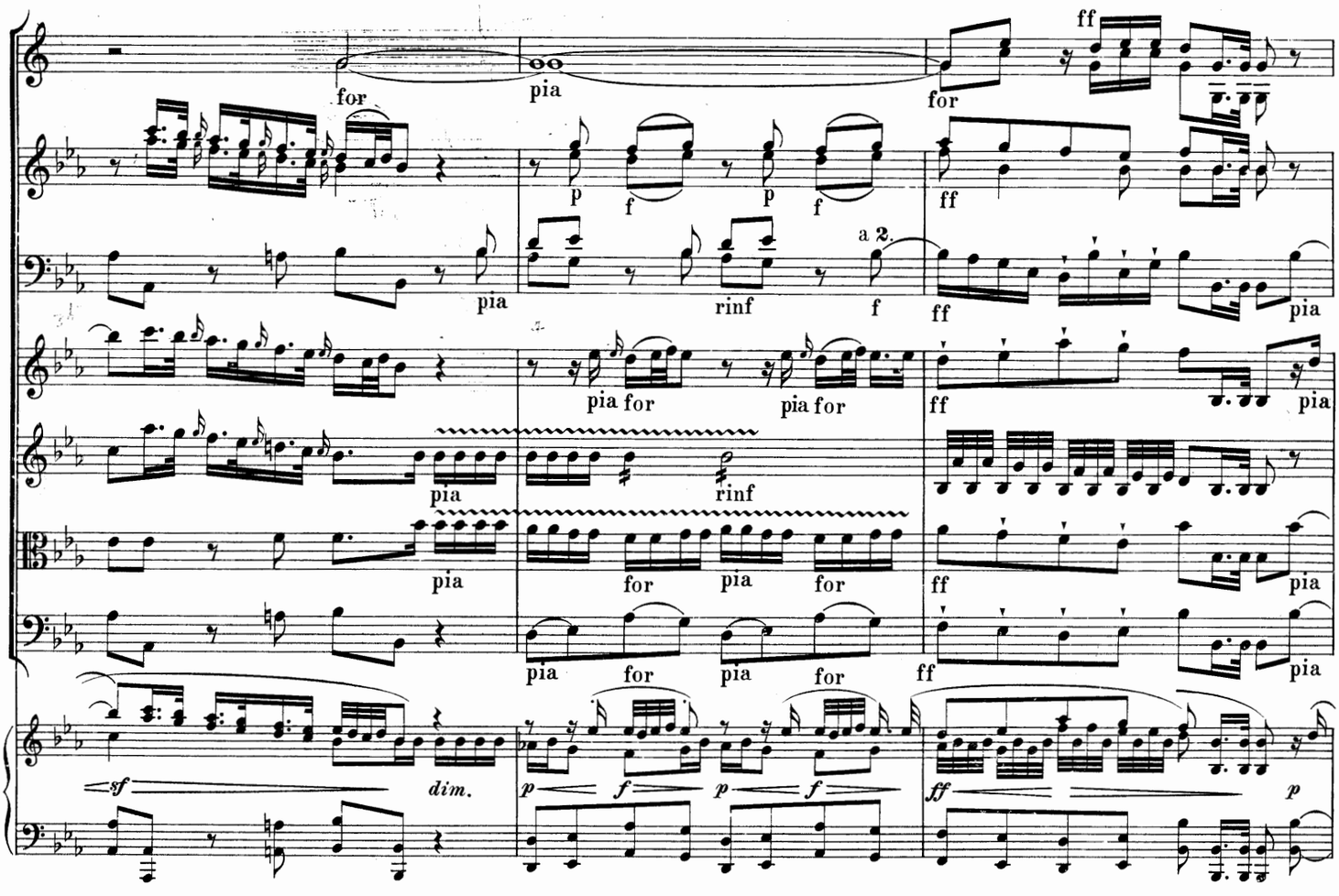

Soli
pia
pia
pia
pia
sf
dim. p
for
for
for
for
for
for
p
pia
pia
pia
pia
pia
f
dim.
p
cresc.

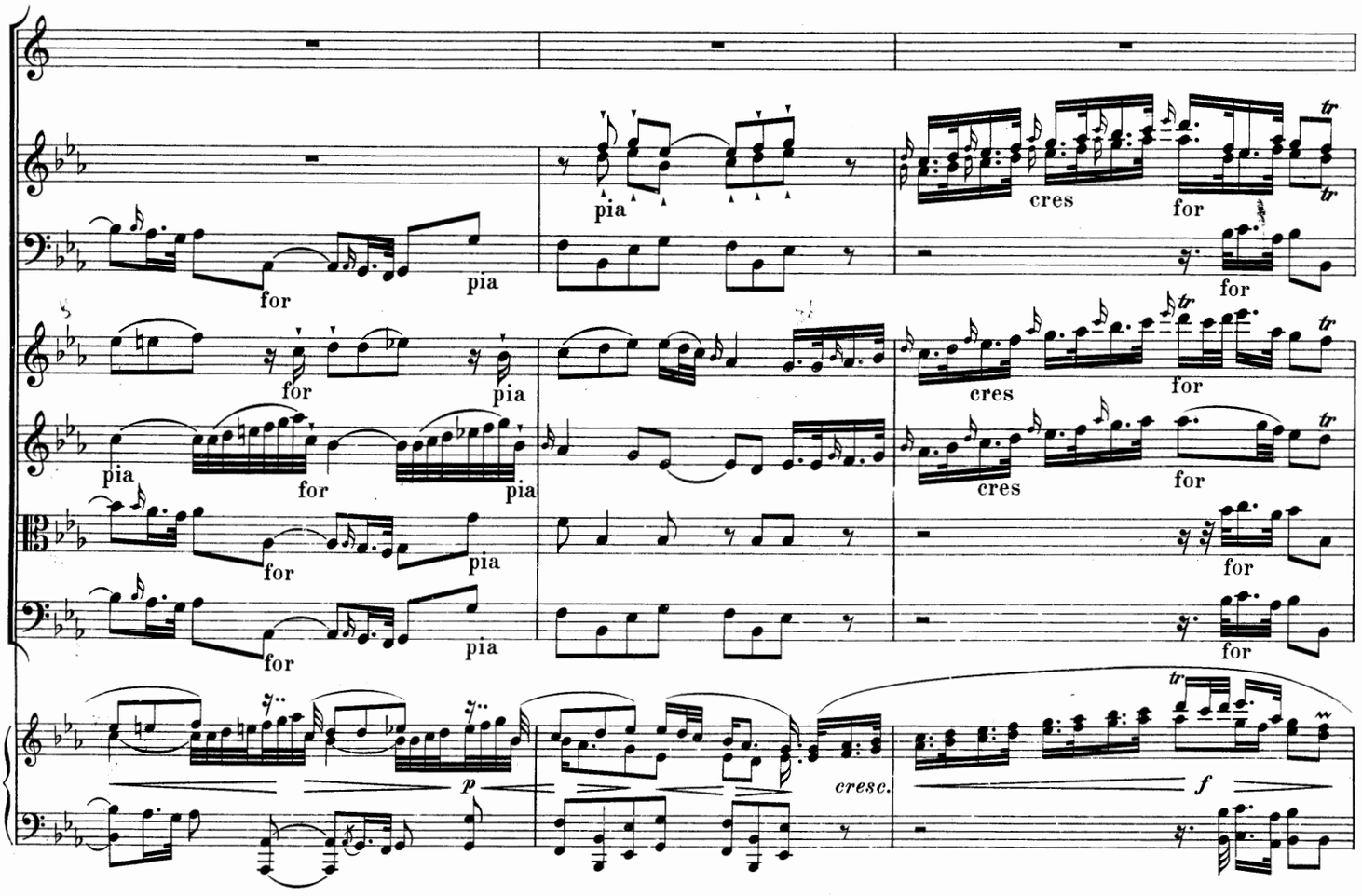

for
pia
a t.
f
ritard.
p

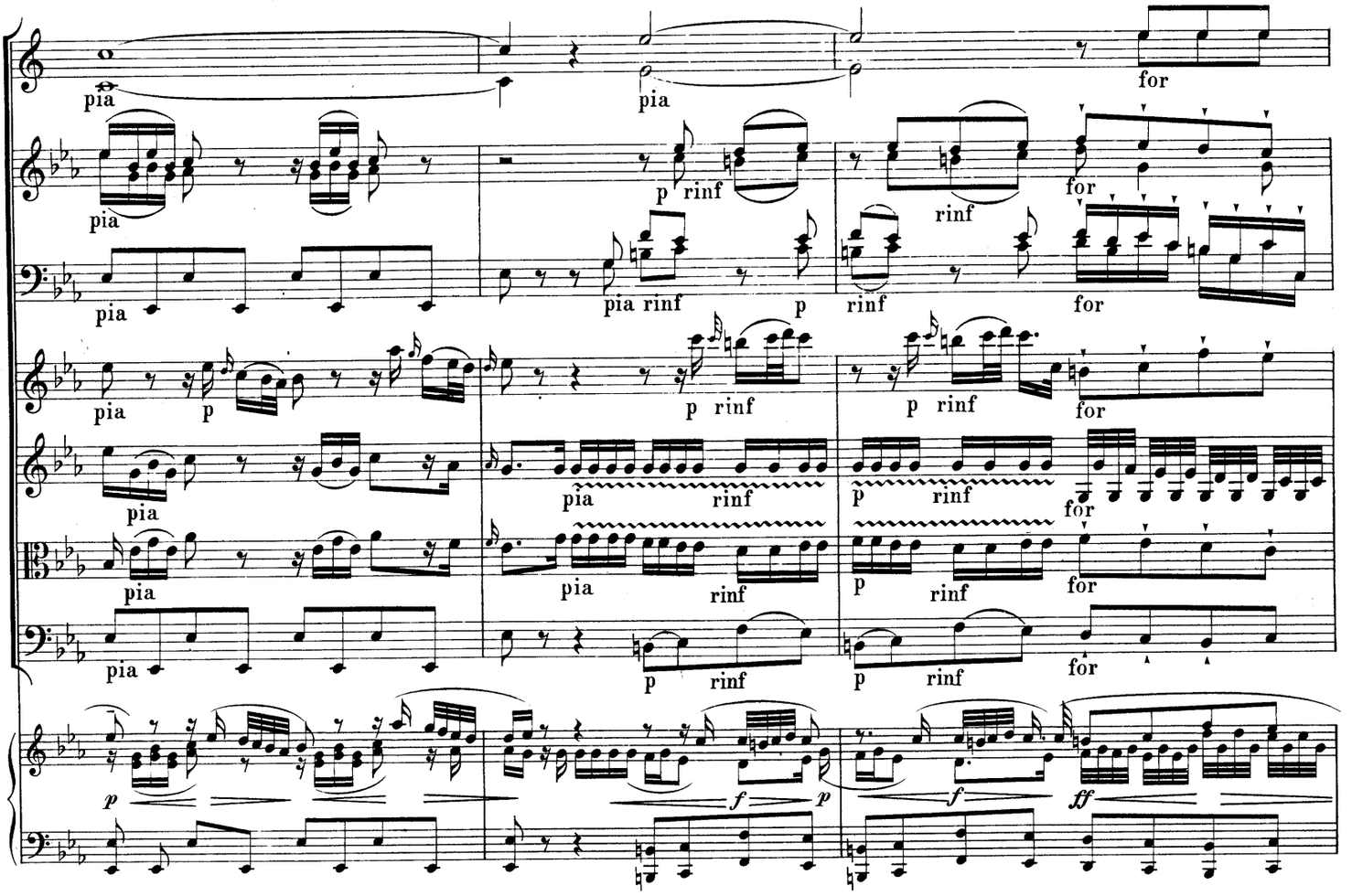

for
pia
p
f

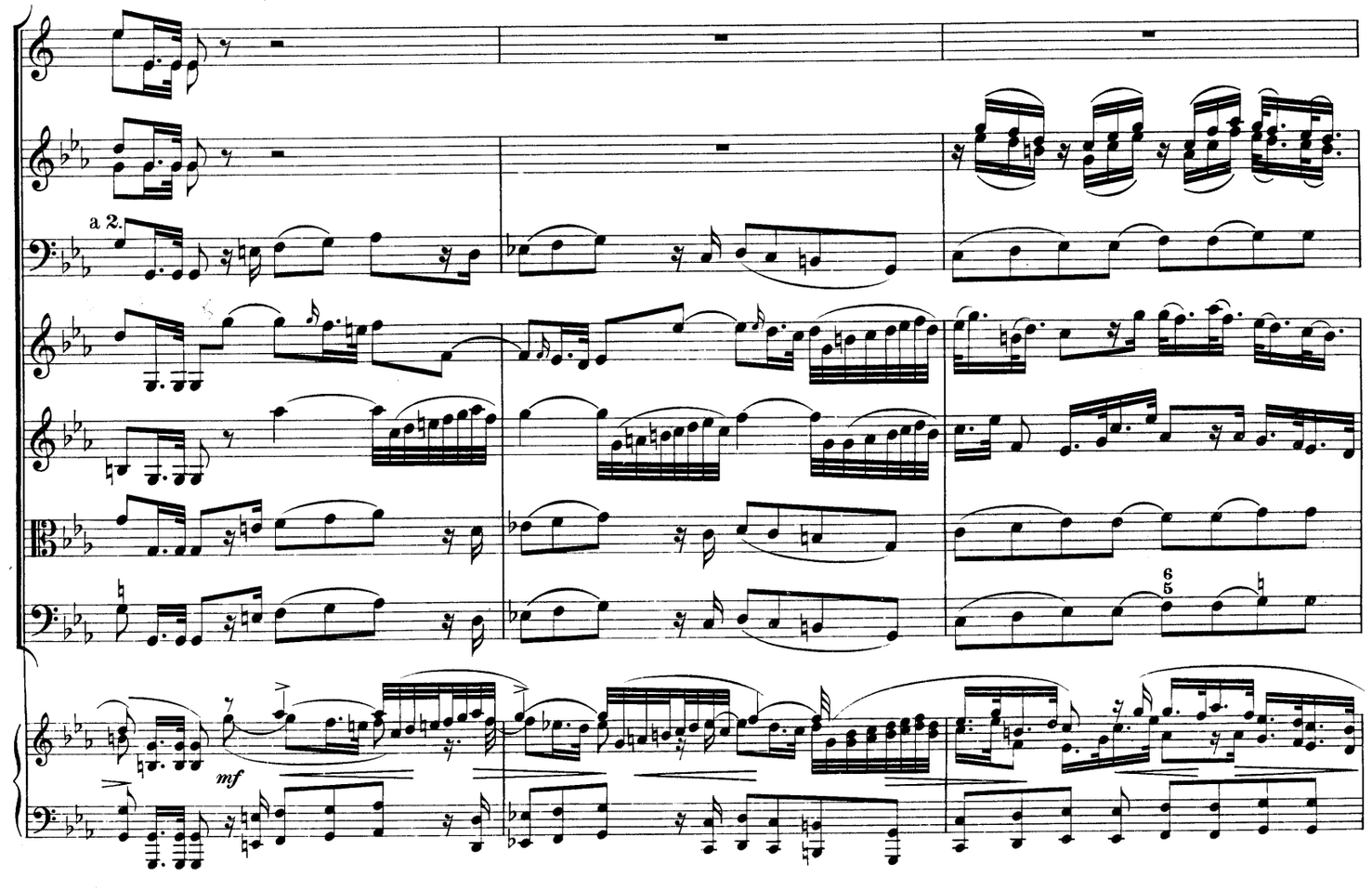

rinf
f
ff
for
1.
2.
dim. e rit.

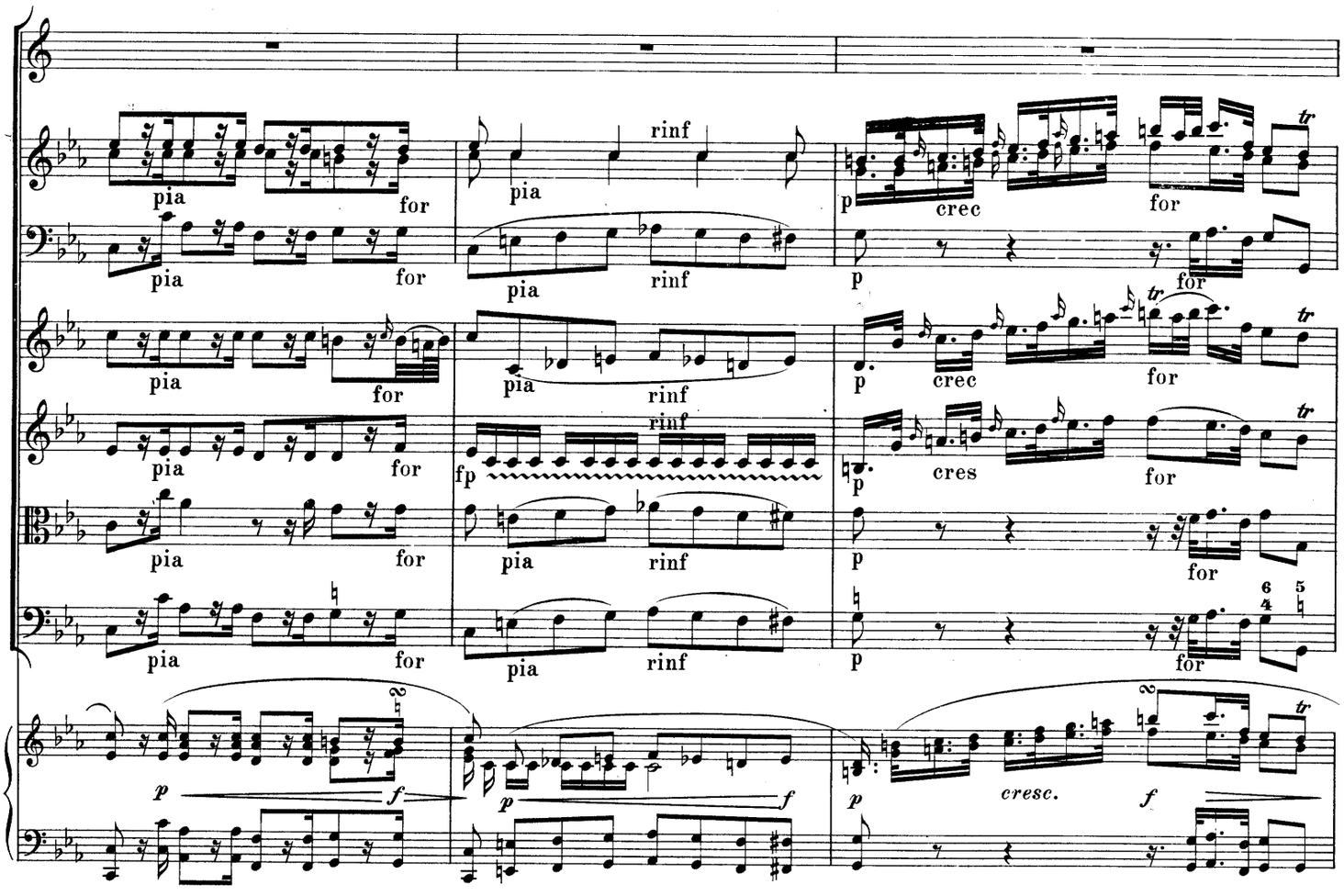

Adagio. Maestoso e gratioso.
for
a 2.
(for)
pia
tr
f
p

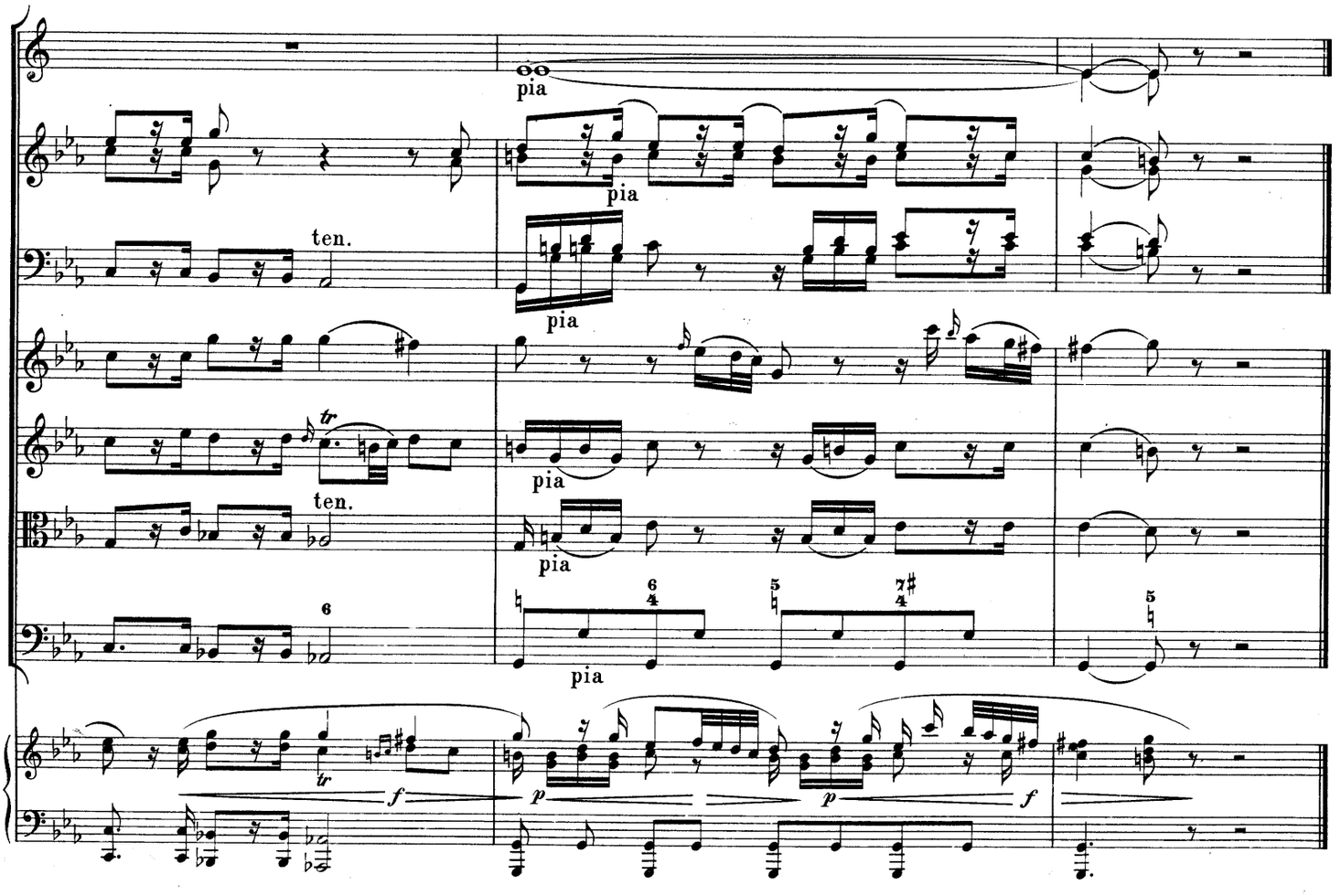

for
pia
for
ff
p
f
p
f
ff
a 2.
pia
rinf
f
ff
pia
pia for
pia for
ff
pia
pia
rinf
pia
for
pia
for
ff
pia
pia
for
pia
for
ff
pia
sf
dim.
p
f
p
f
ff
p


pia
cres
for
for
pia
for
pia
for
cres
for
pia
for
pia
cres
for
for
pia
for
pia
for
p
cresc.
f

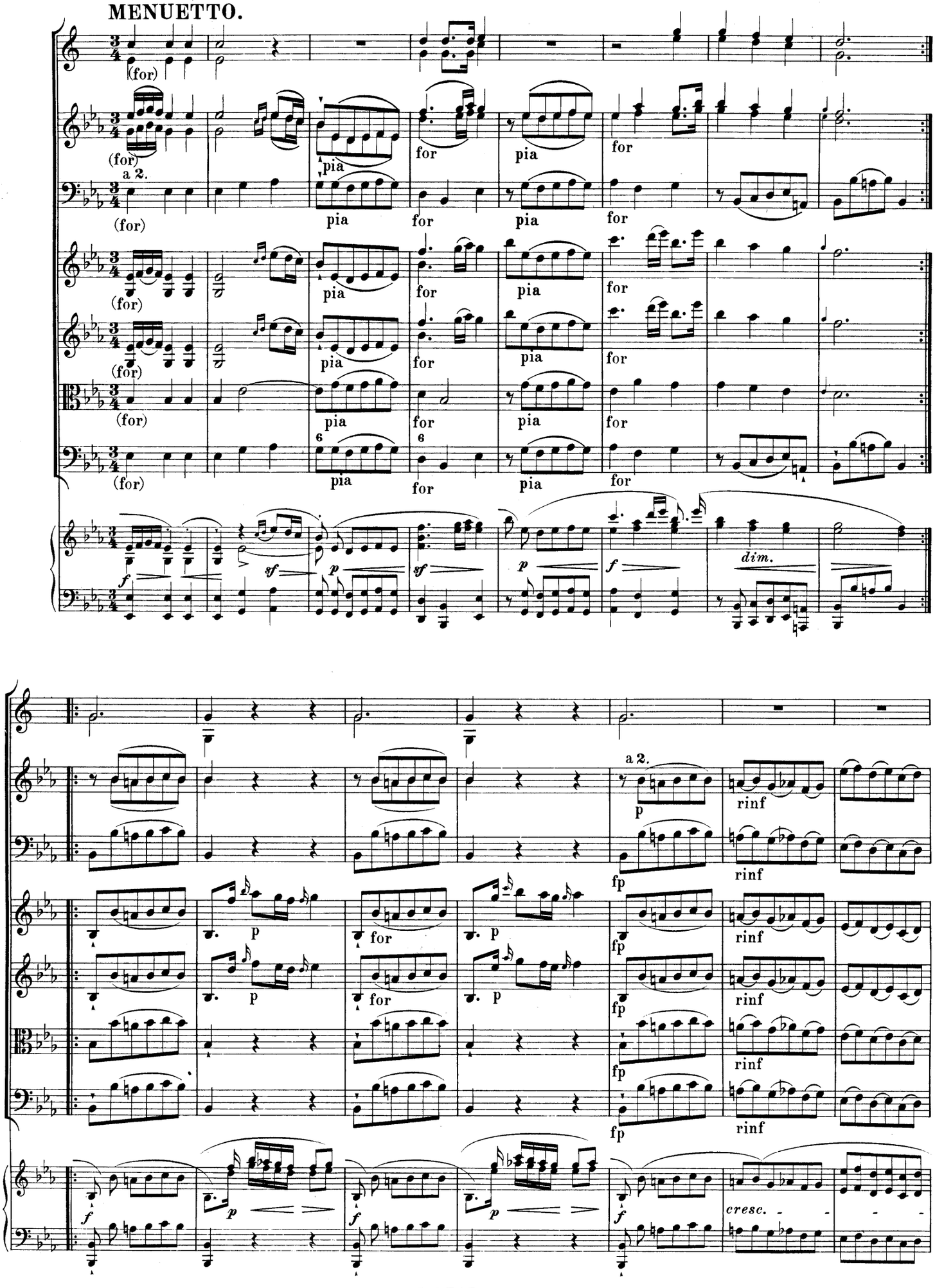

pia
pia
for
p rinf
rinf
for
pia rinf
p
rinf
for
pia
p
p rinf
p rinf
for
pia
pia
rinf
p rinf
for
pia
pia
rinf
p rinf
for
pia
p rinf
p rinf
for
p
f
p
f
ff

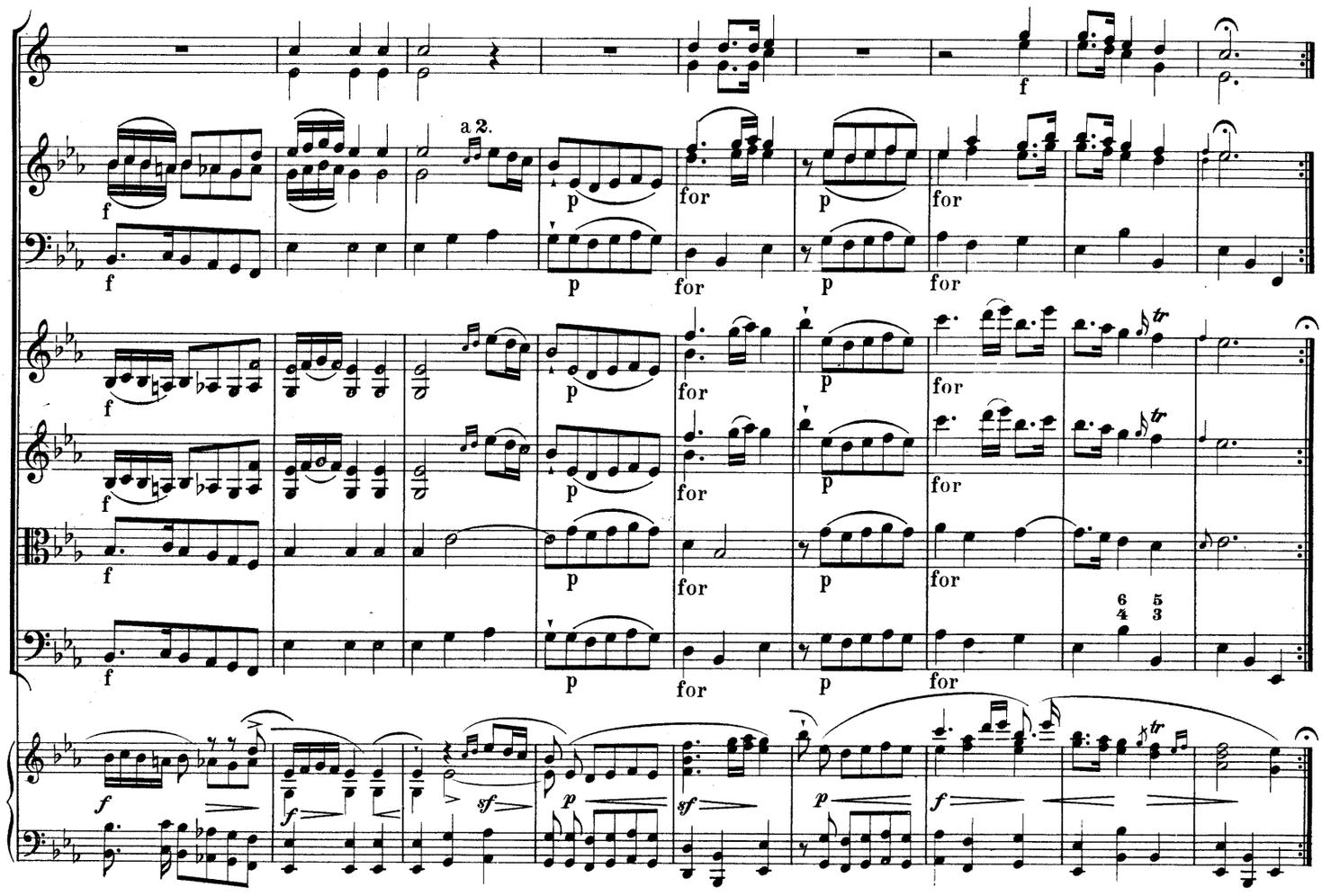

a 2.
6
5
mf


pia
for
rinf
crec
cres
fp
p
cresc.
f

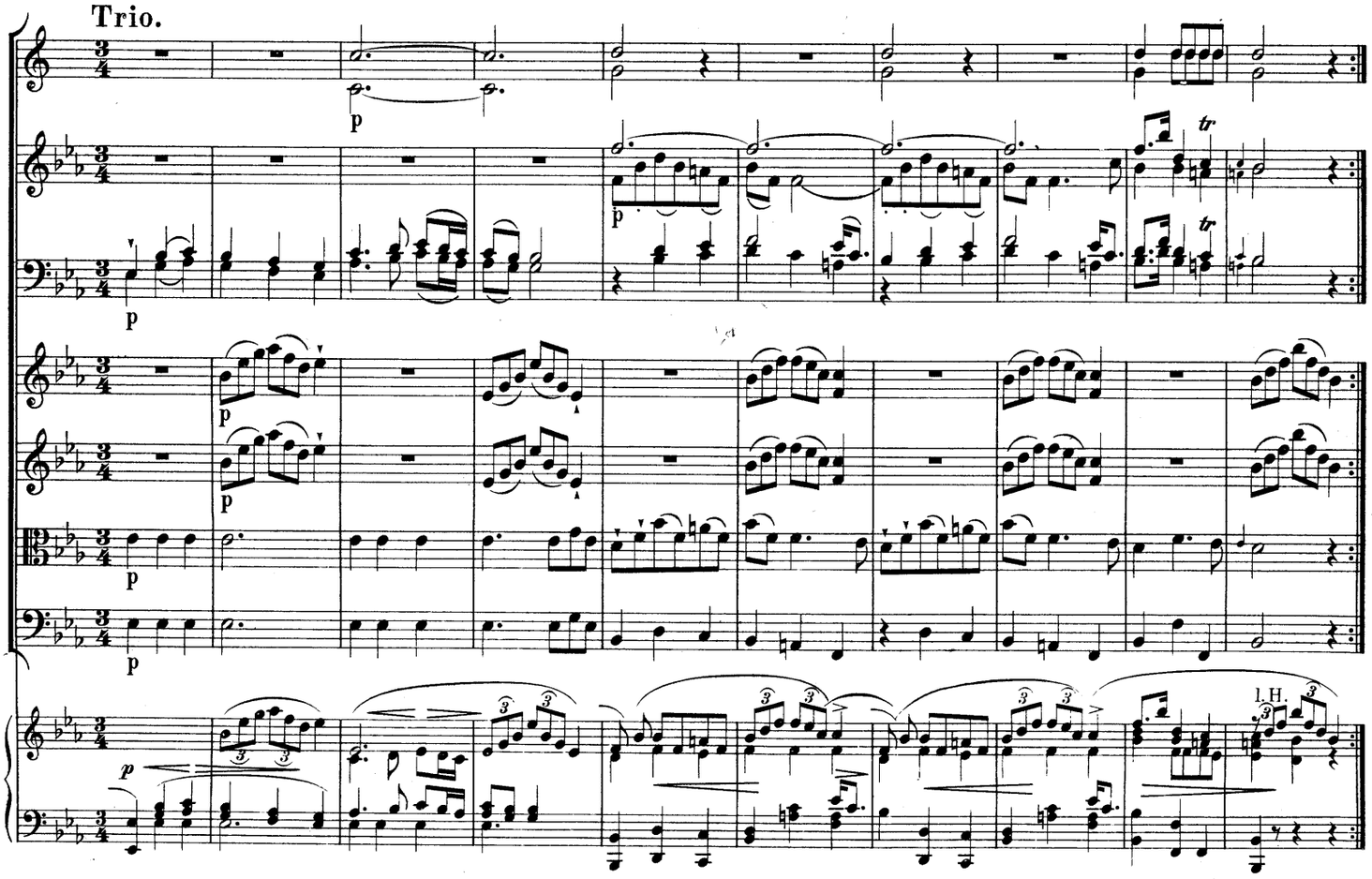

pia
ten.
p
f

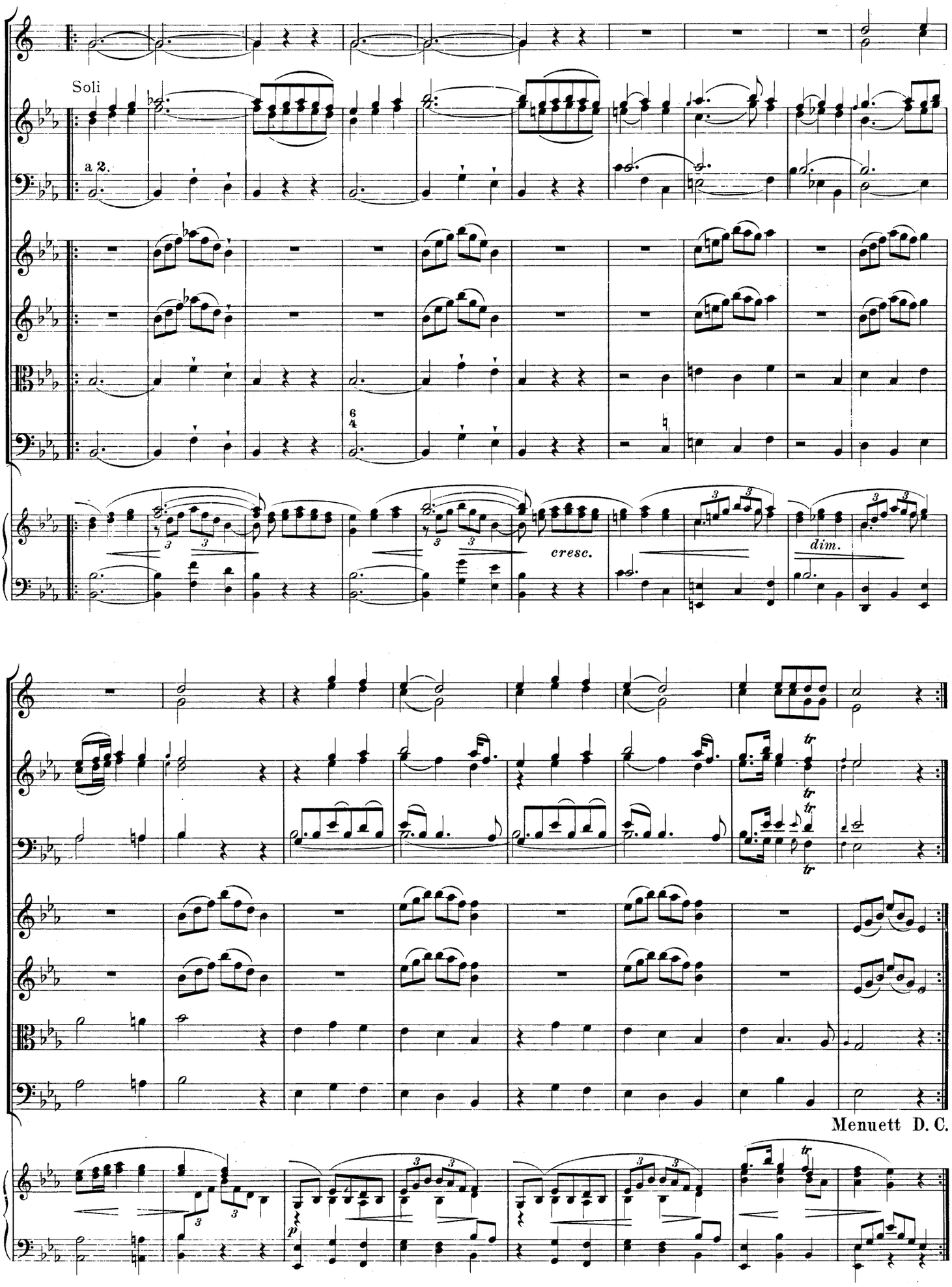
MENUETTO.



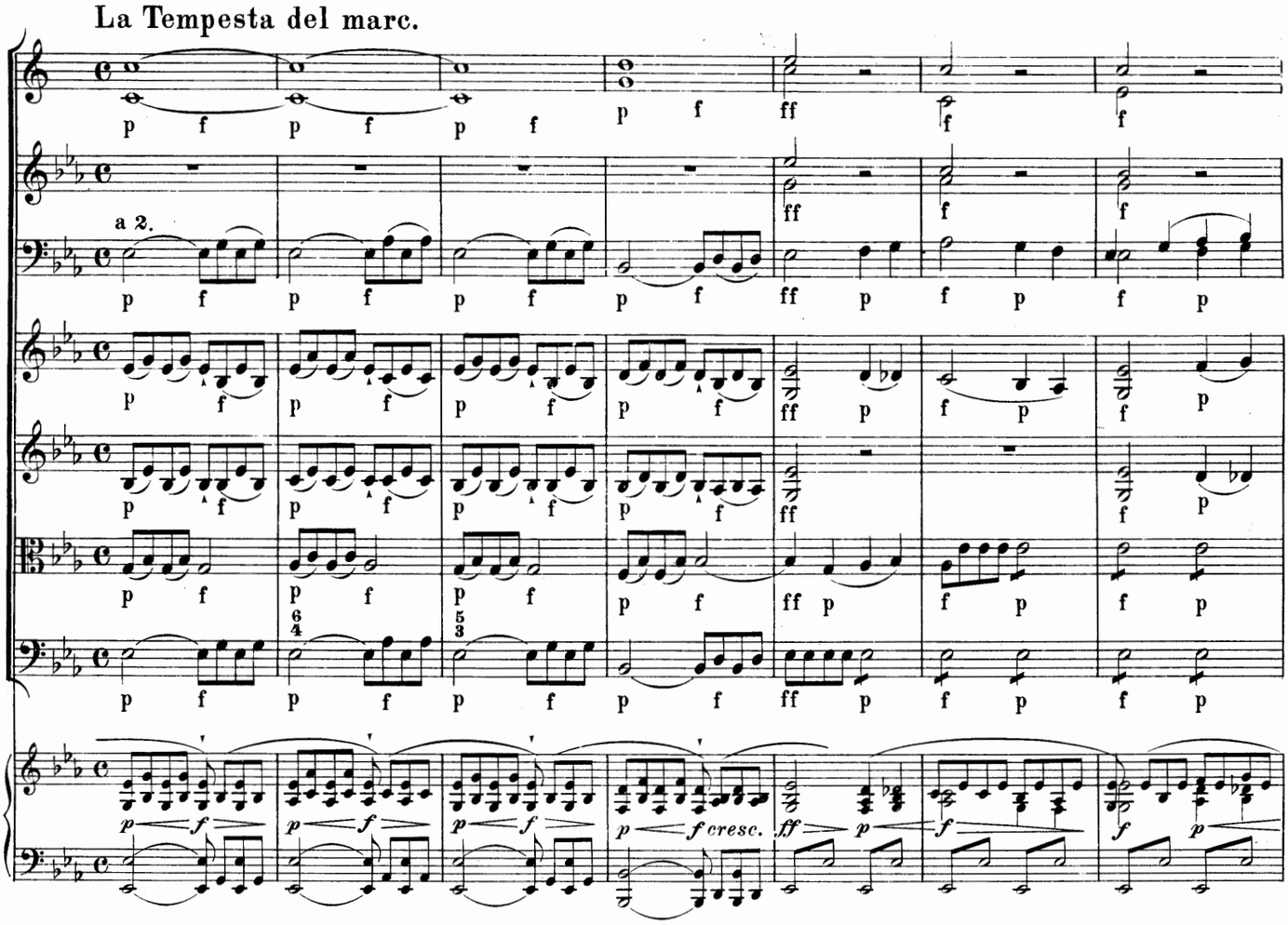


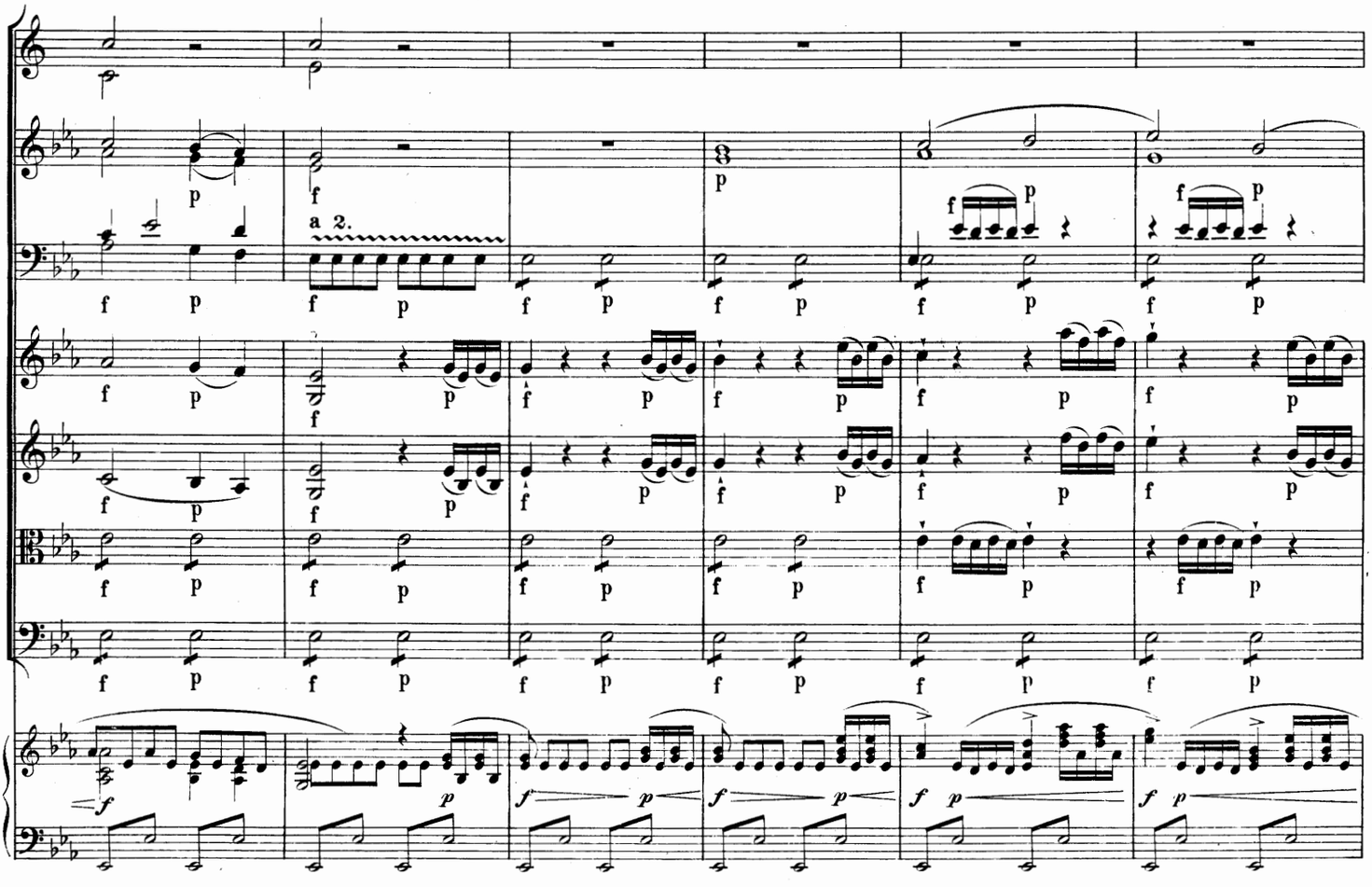
Trio.

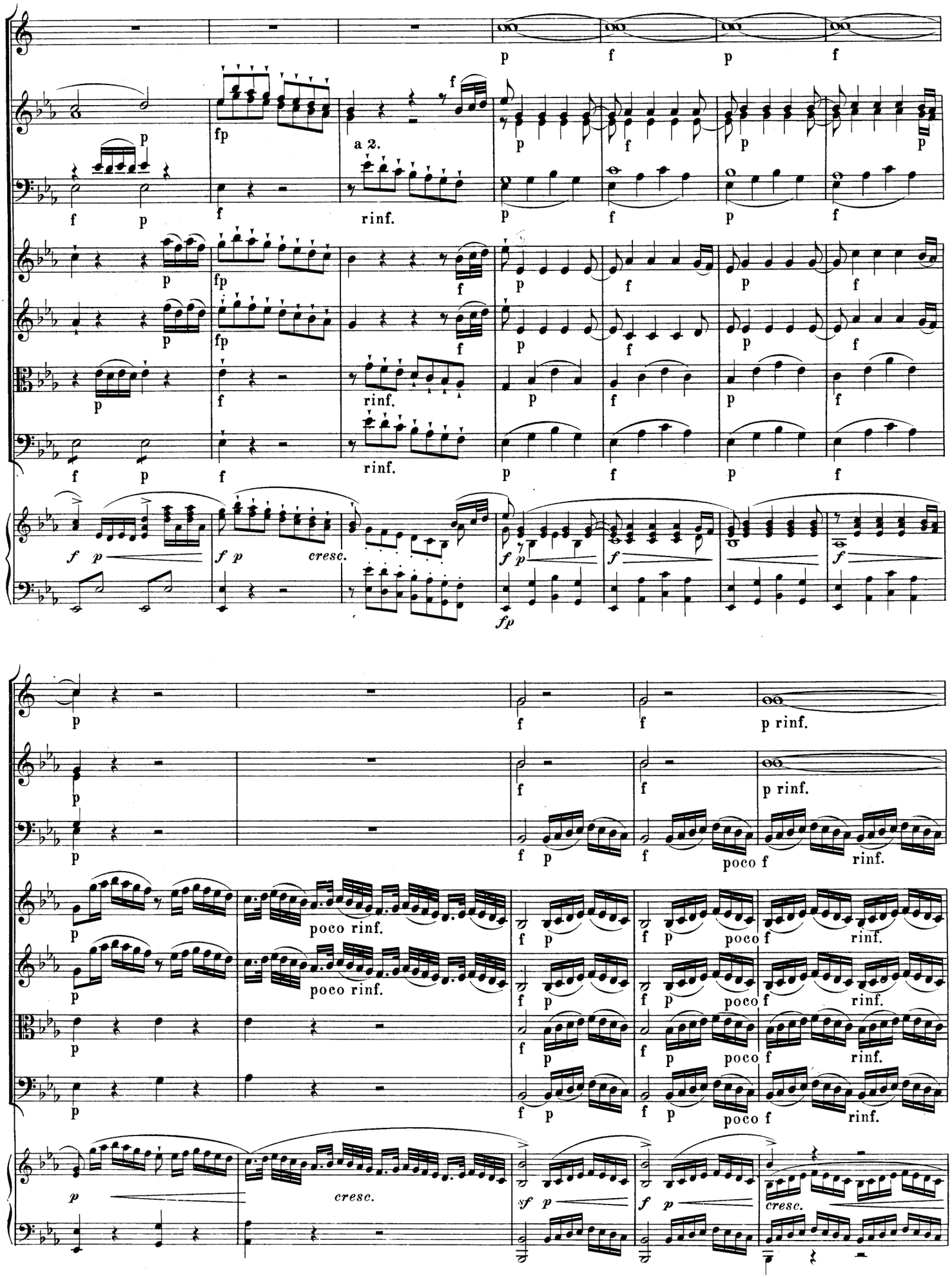


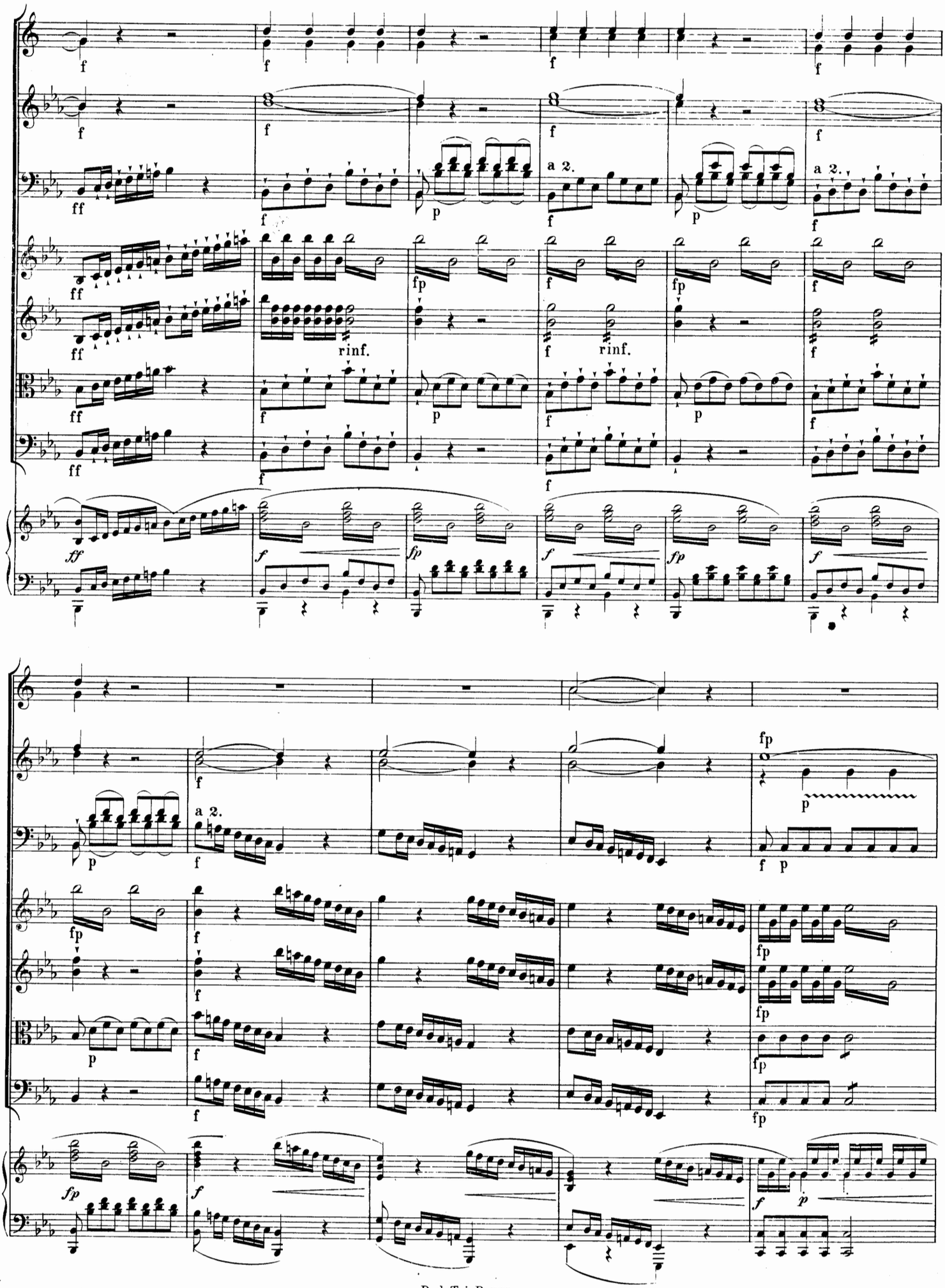

Soli
a 2.
cresc.
dim.
Menuett D. C.

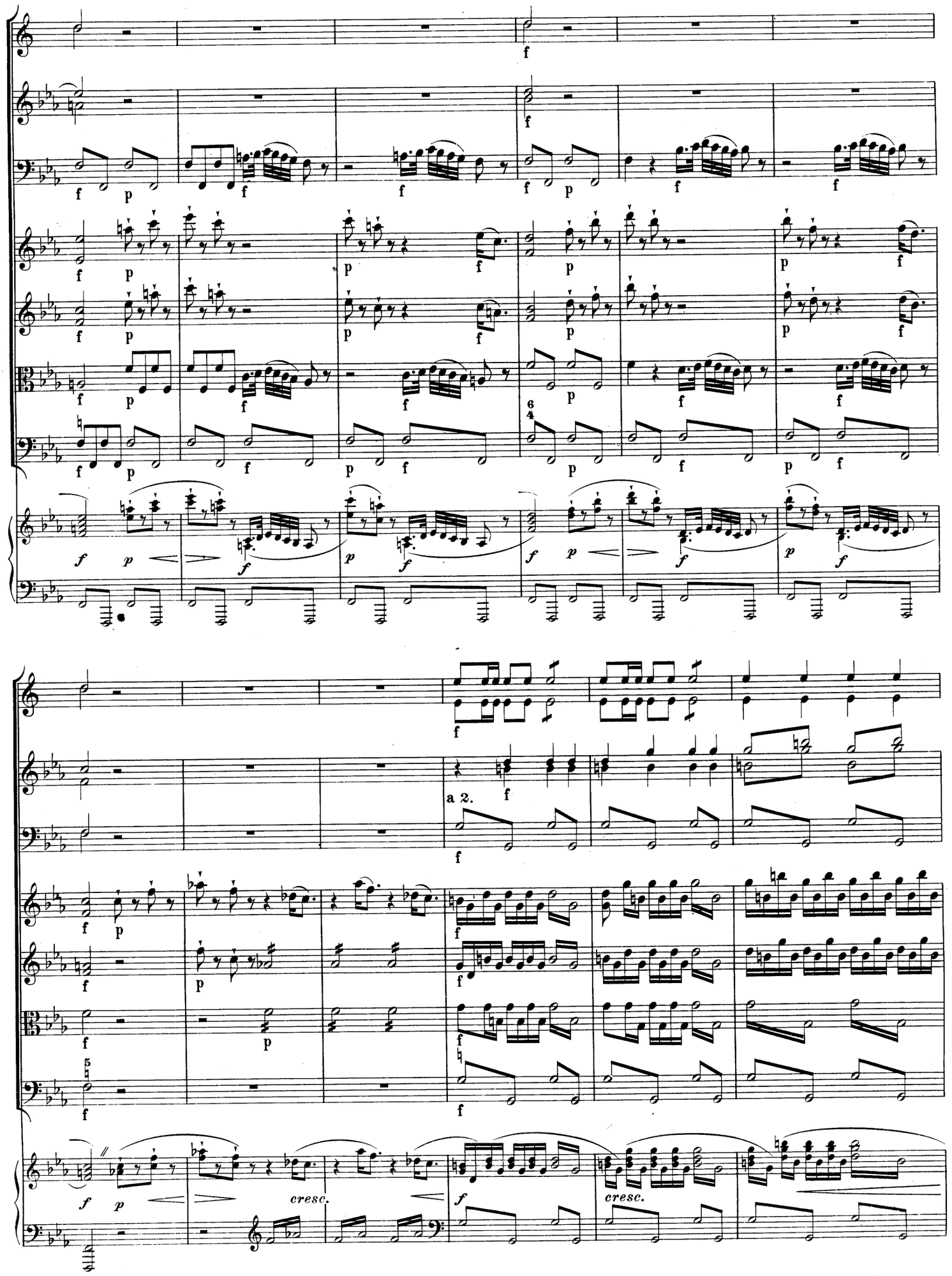
La Tempesta del marc.

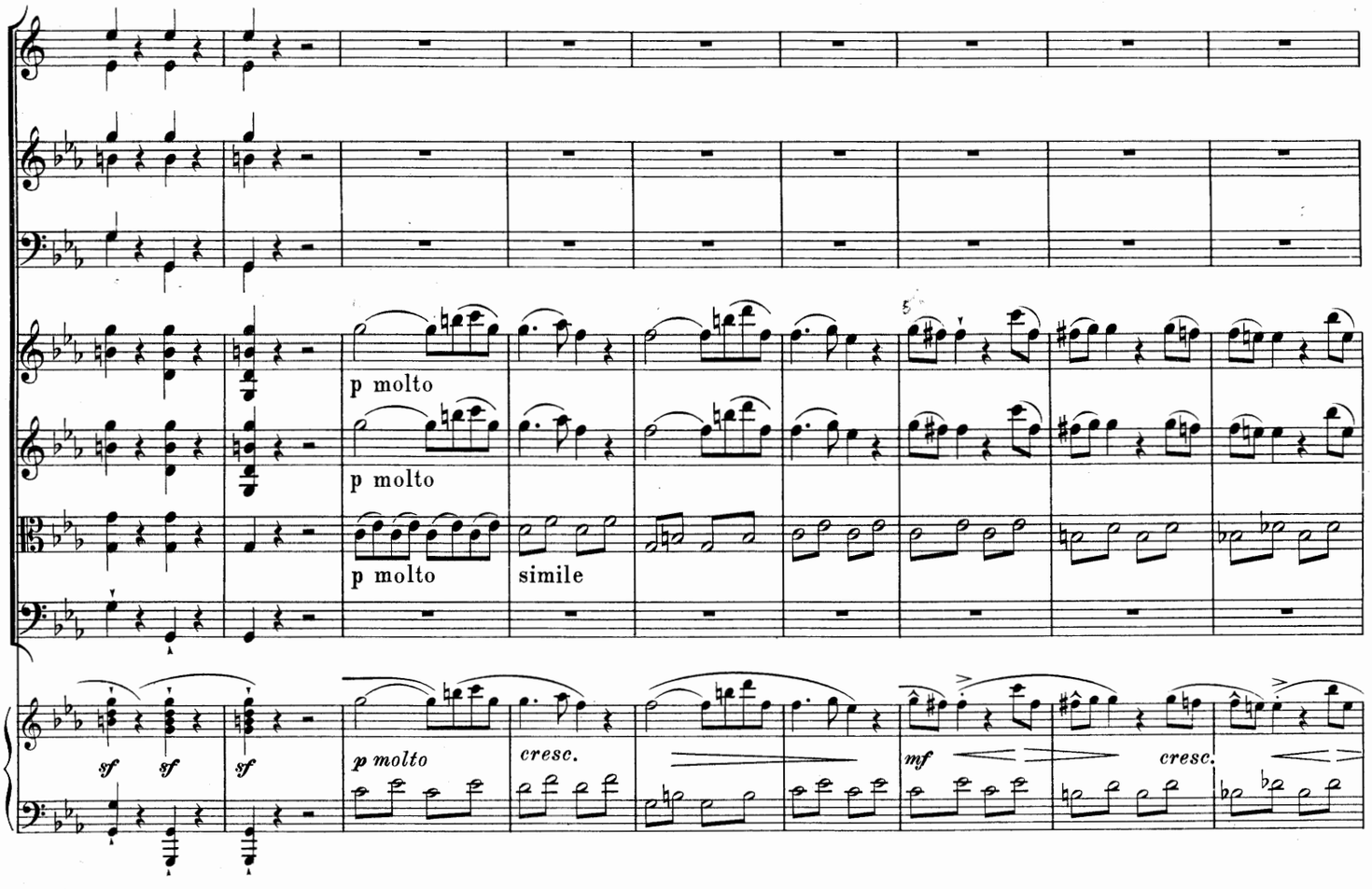


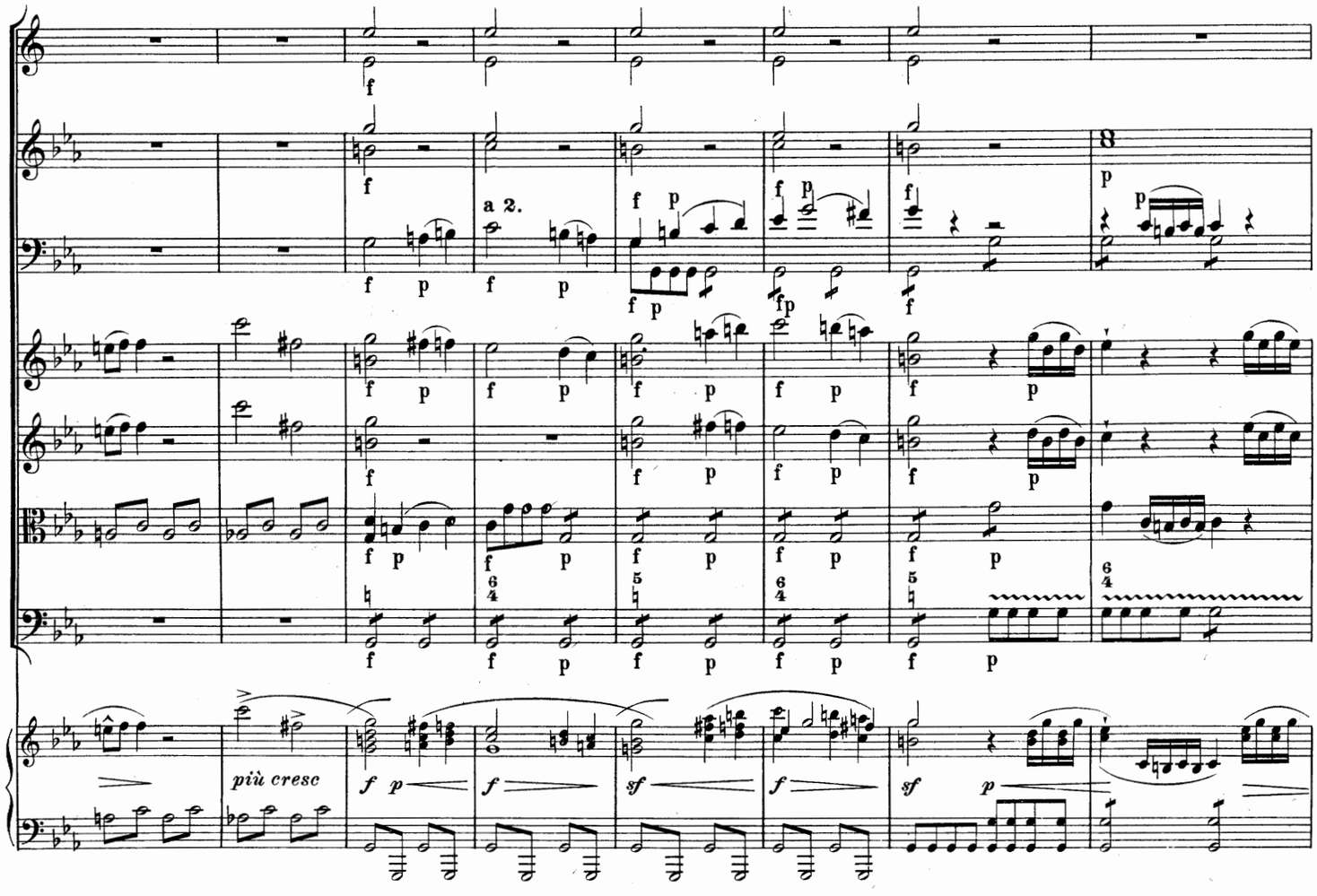


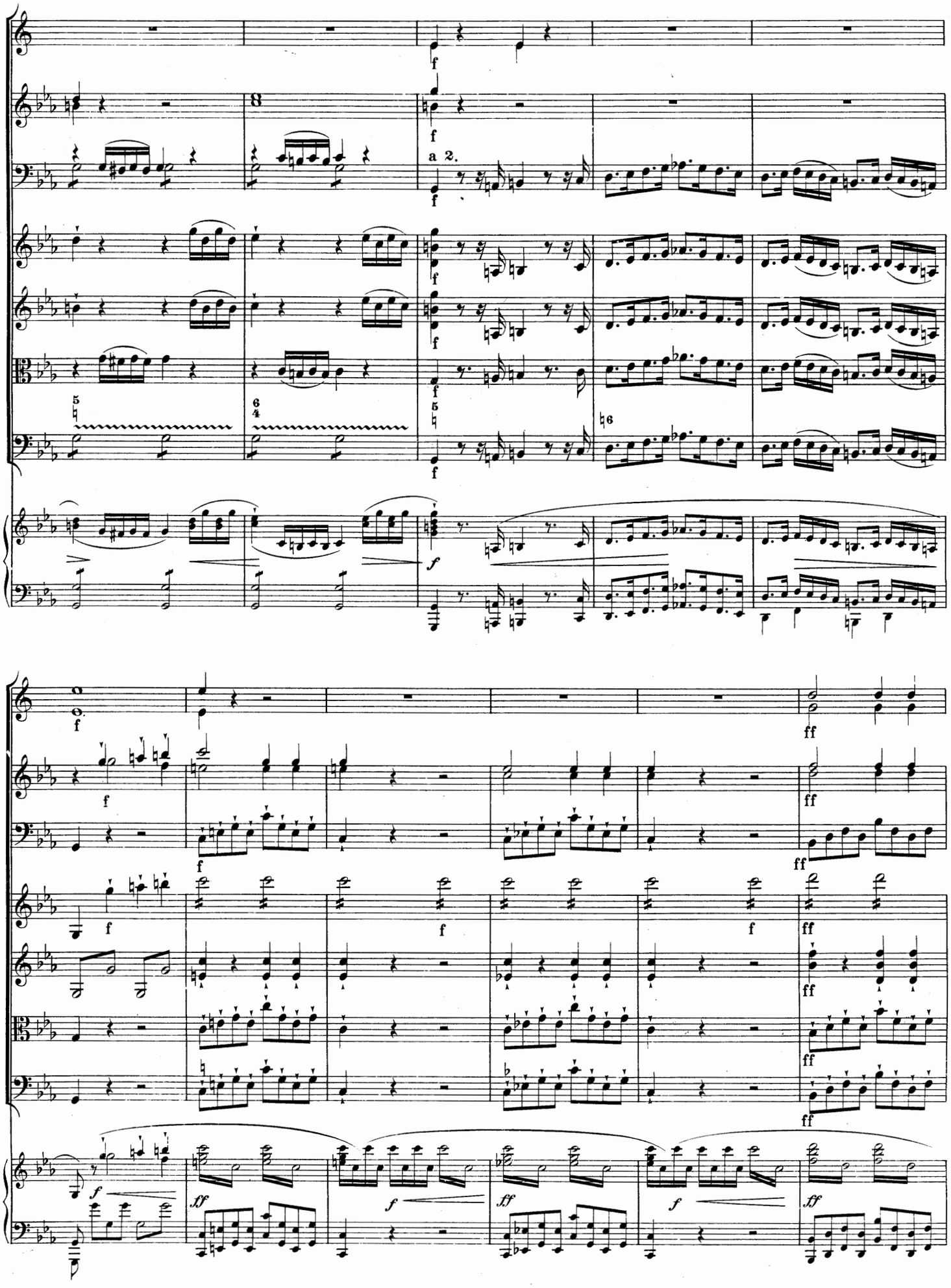

a 2.
rinf.
cresc.
poco rinf.
poco
p rinf.

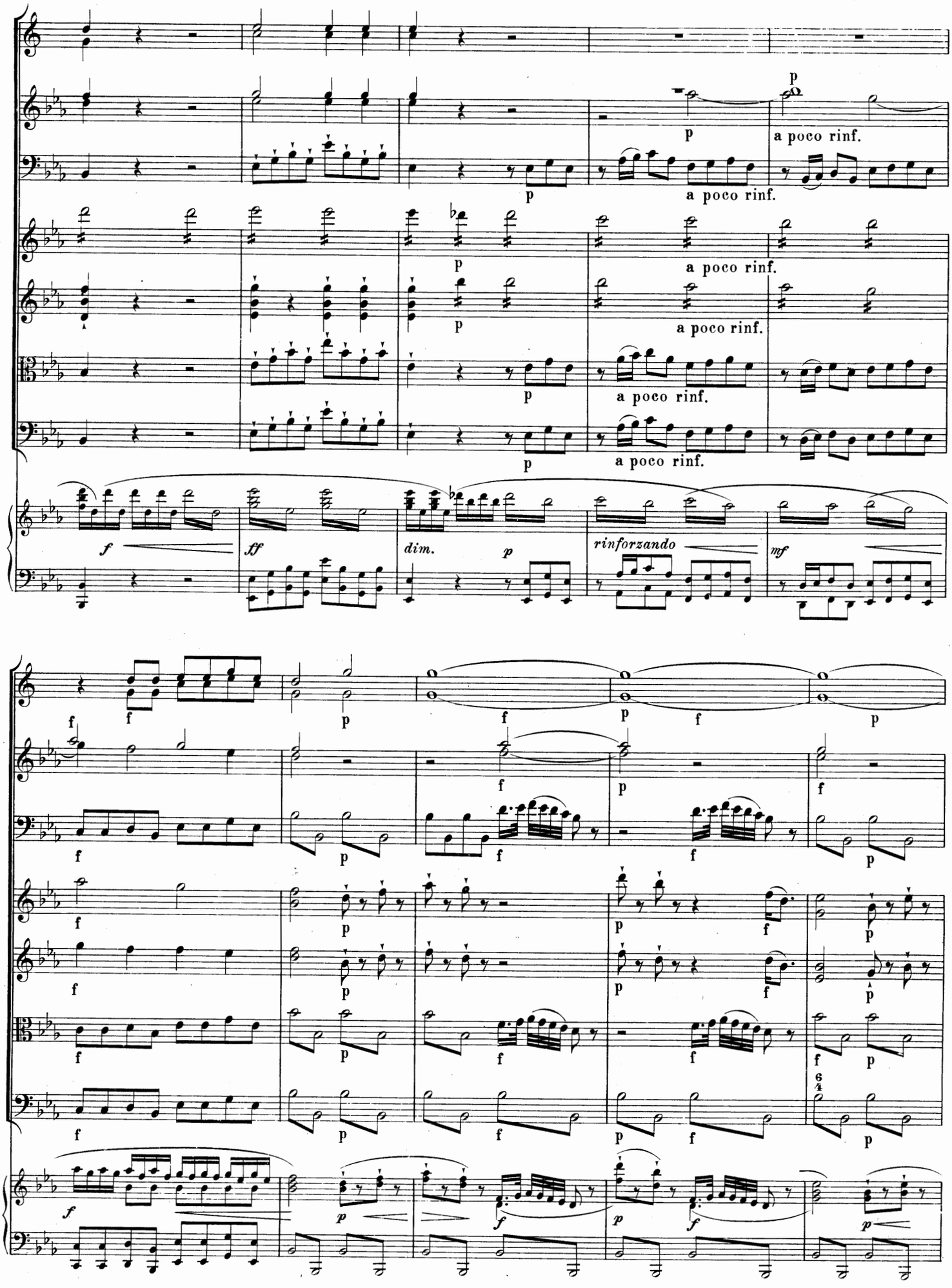

a 2.
rinf.
a 2.
rinf.
a 2.

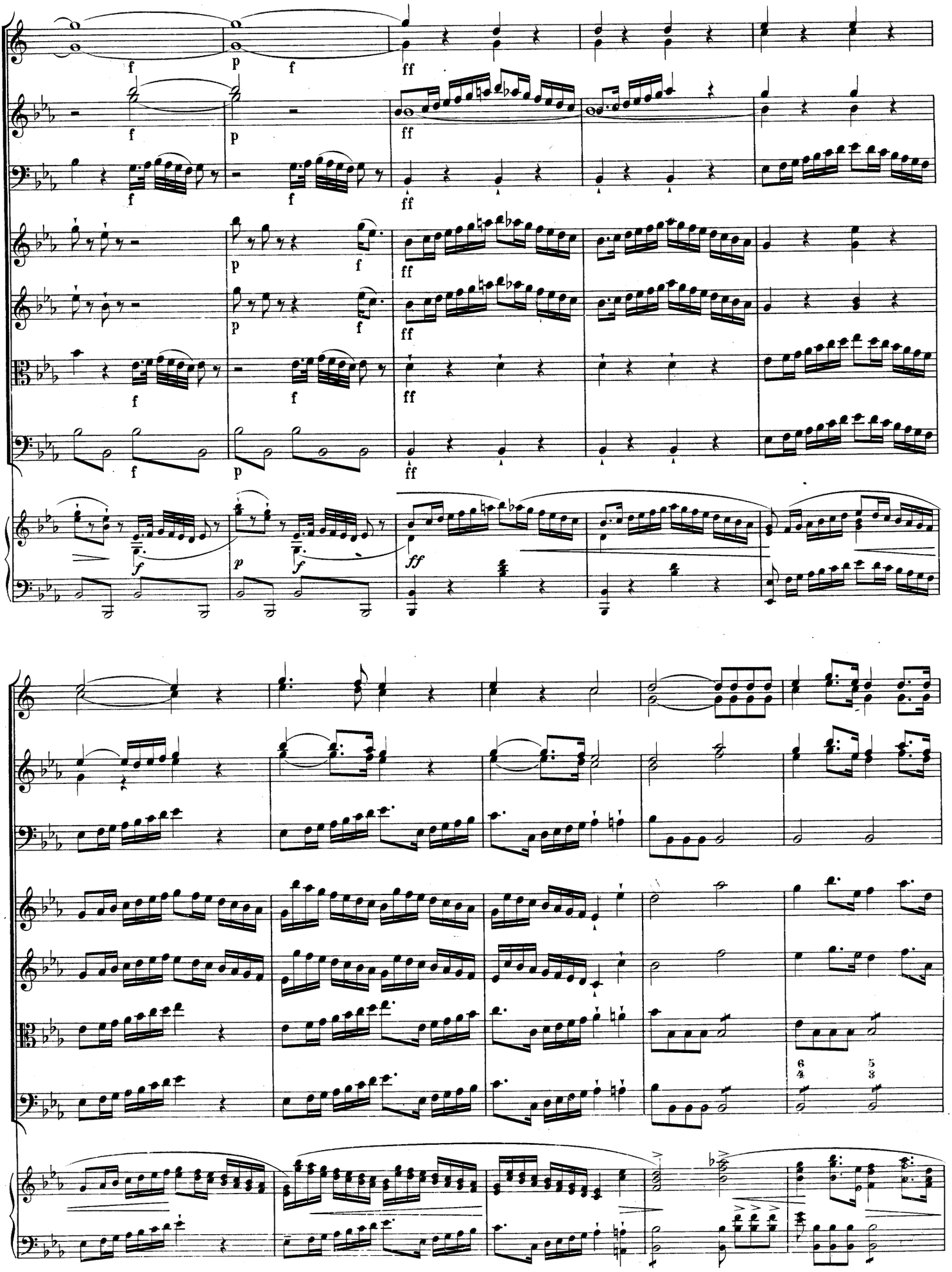

a 2.
cresc.
cresc.

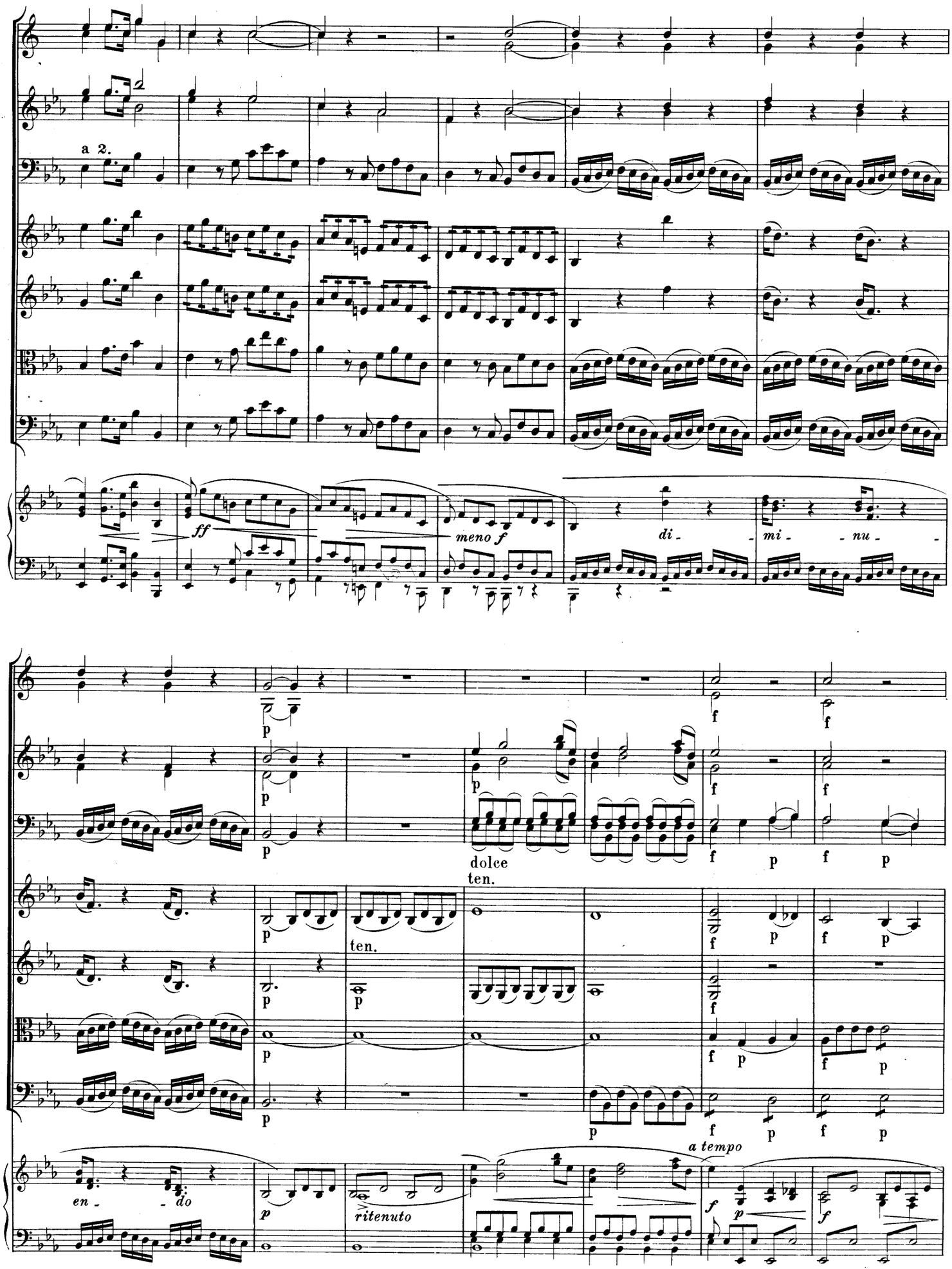

p molto
p molto
p molto
simile
sf sf sf
p molto
cresc.
mf
cresc.

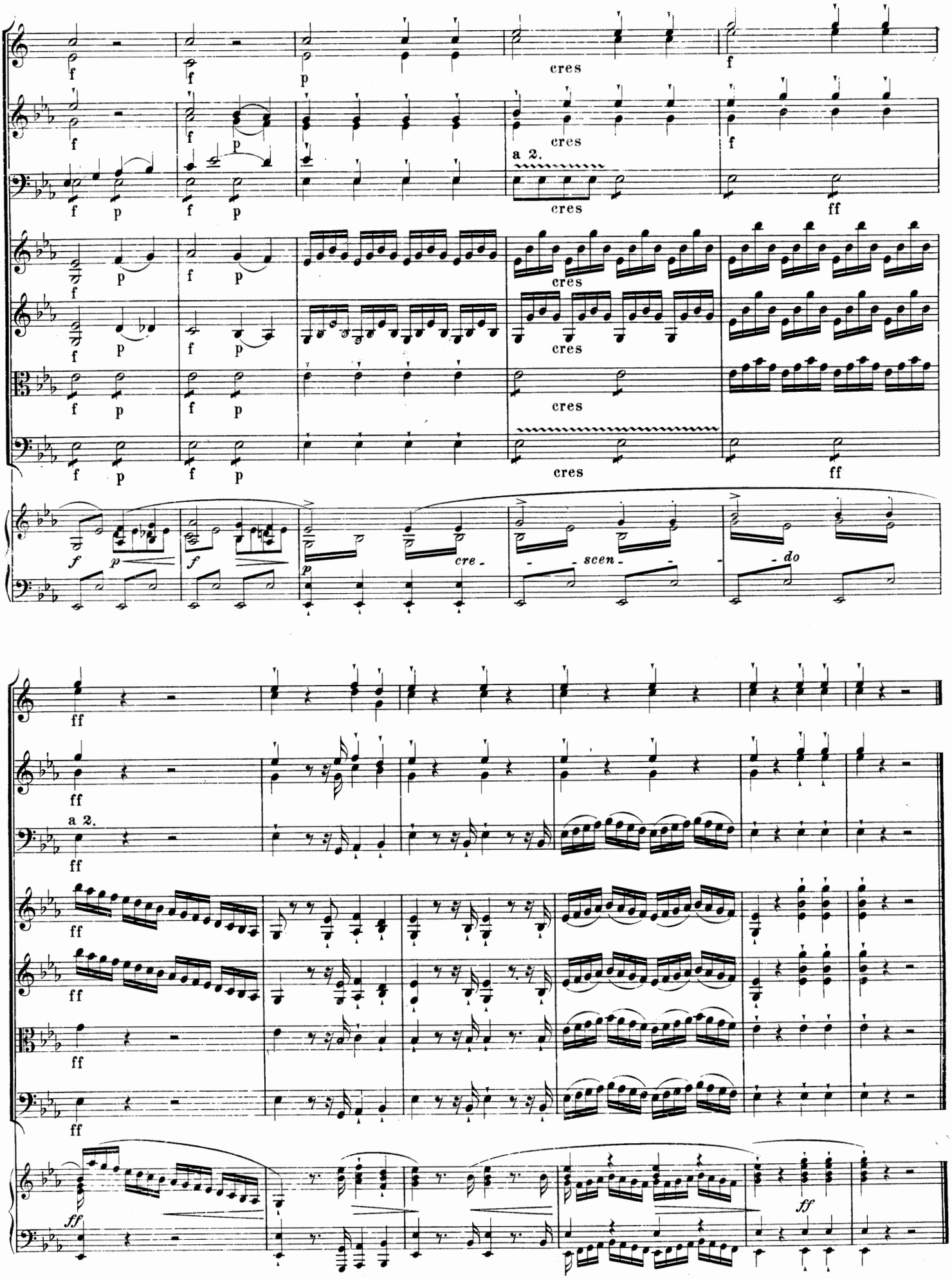

a 2.
più cresc




a poco rinf.
dim.
rinforzando



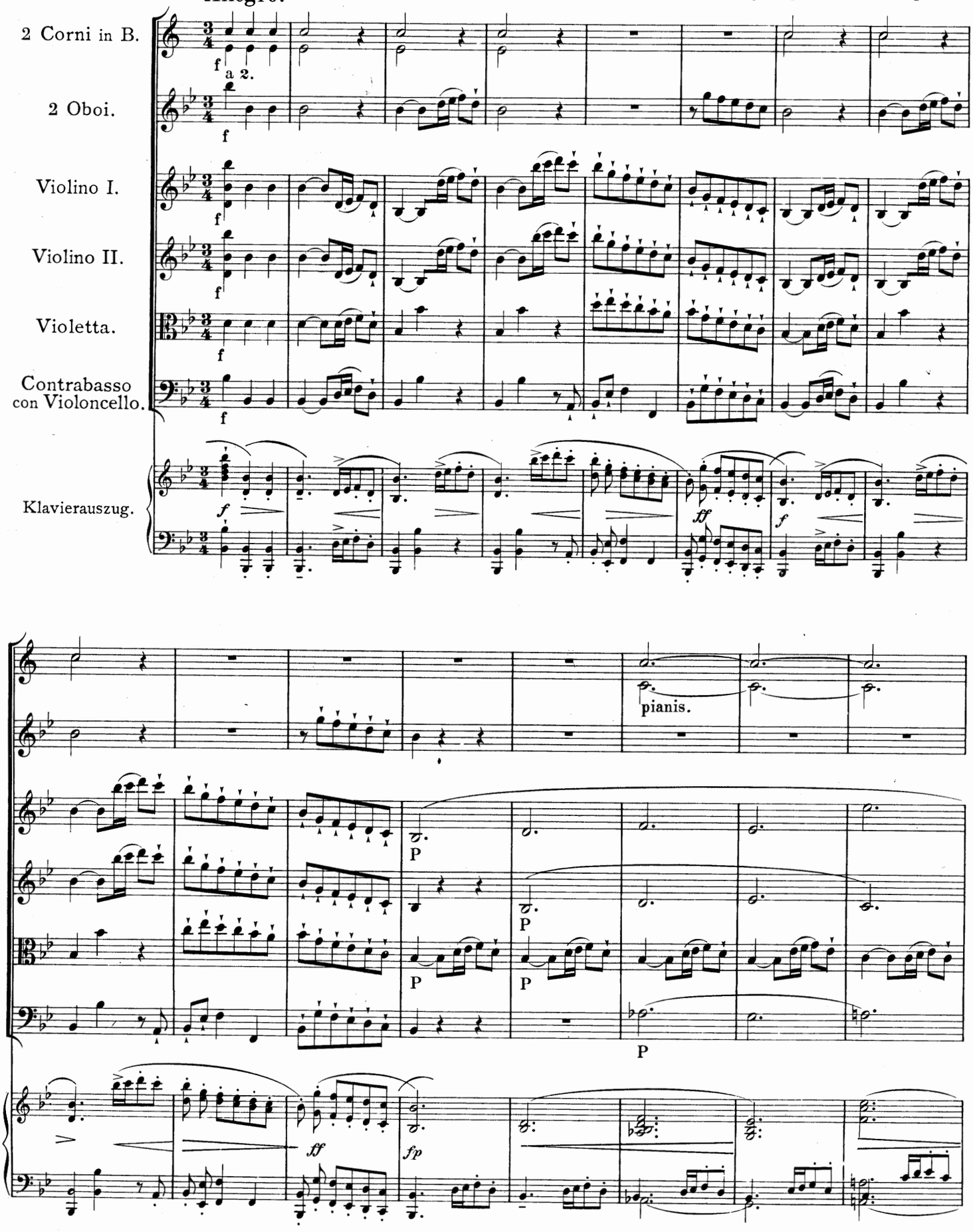

a 2.
ff
meno f
di - mi - nu -
dolce
ten.
ten.
en - do
ritenuto
a tempo

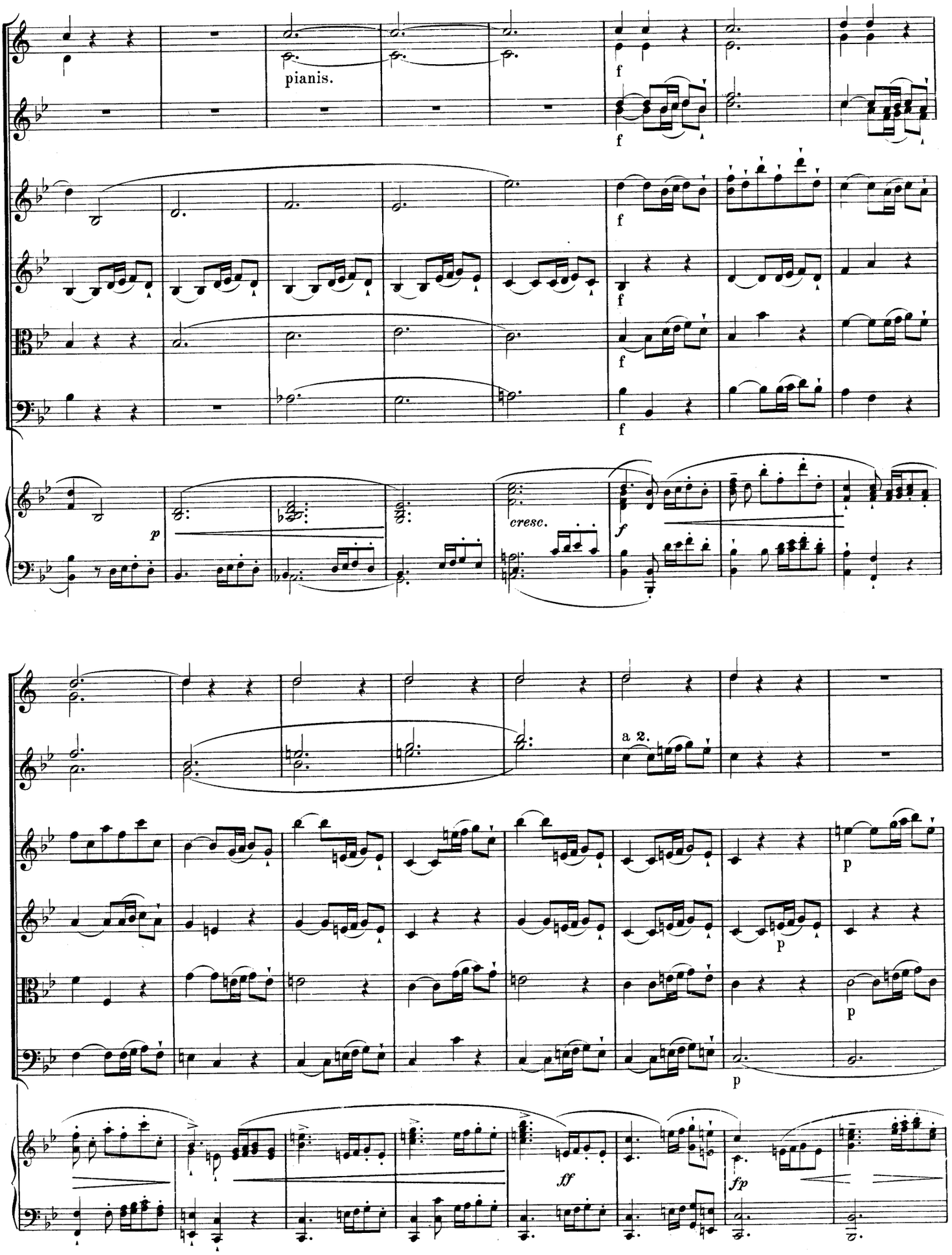

cres
a 2.
cre - scen - do

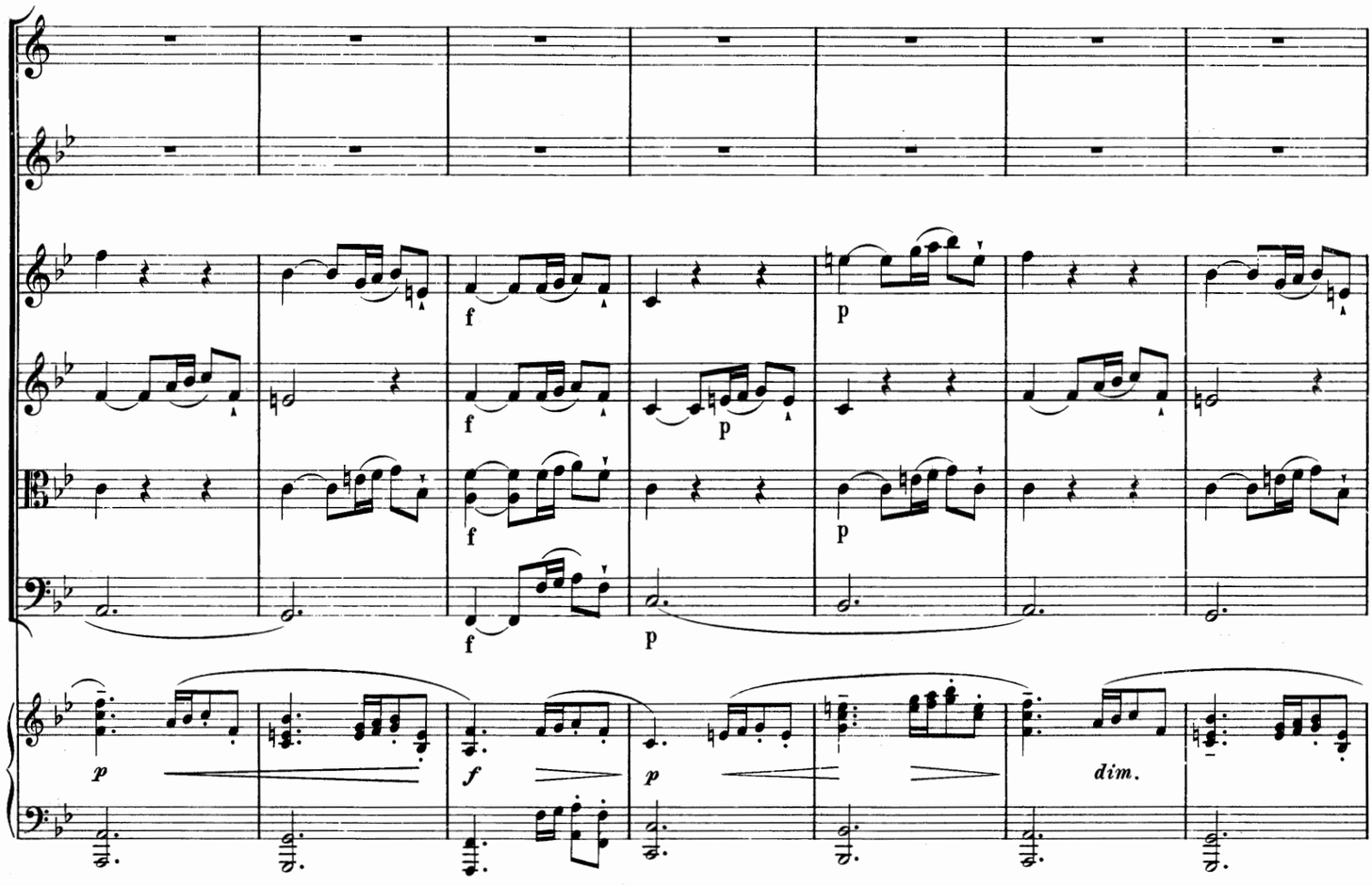
Sinfonia a 8.

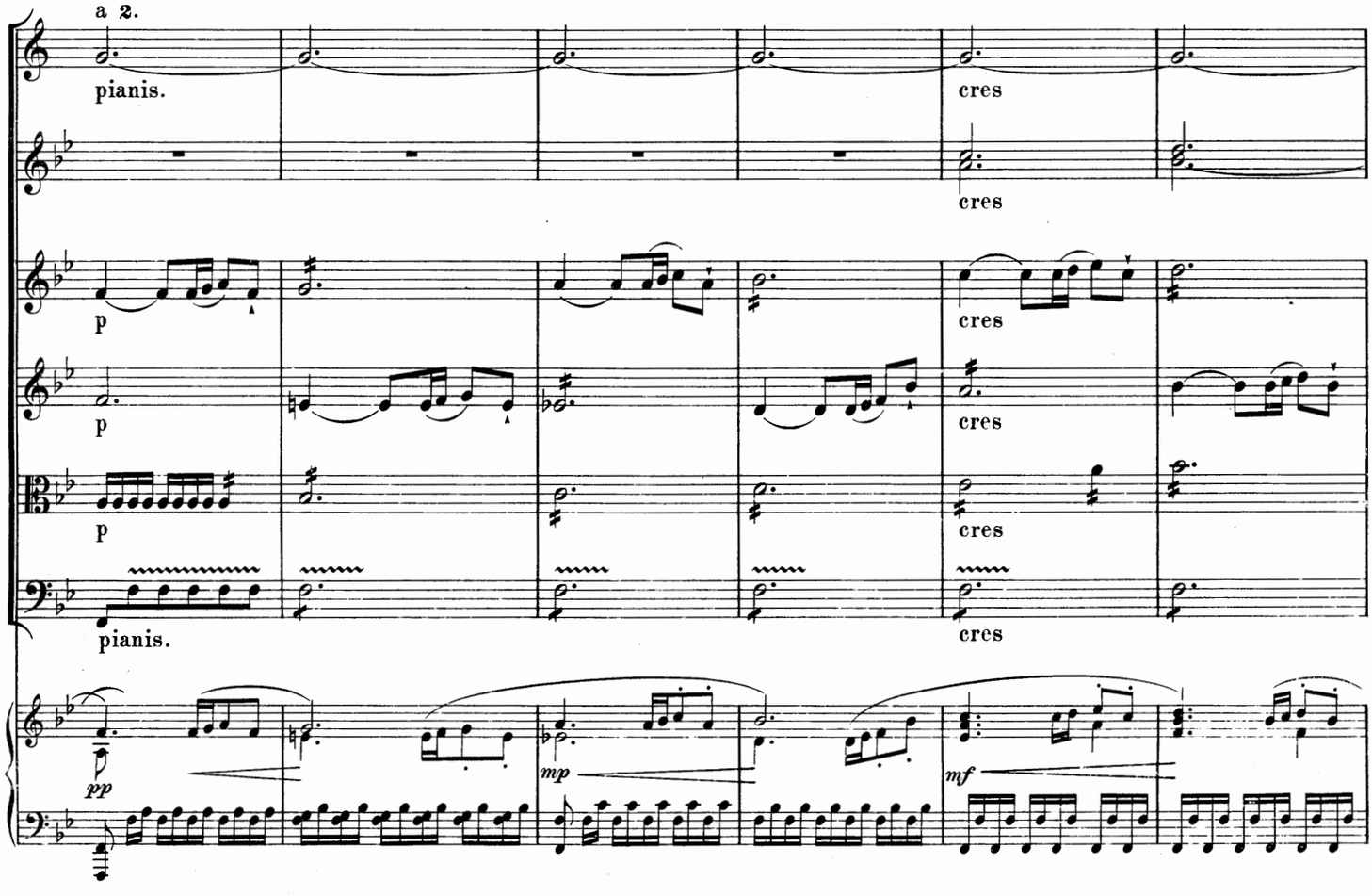
Allegro.

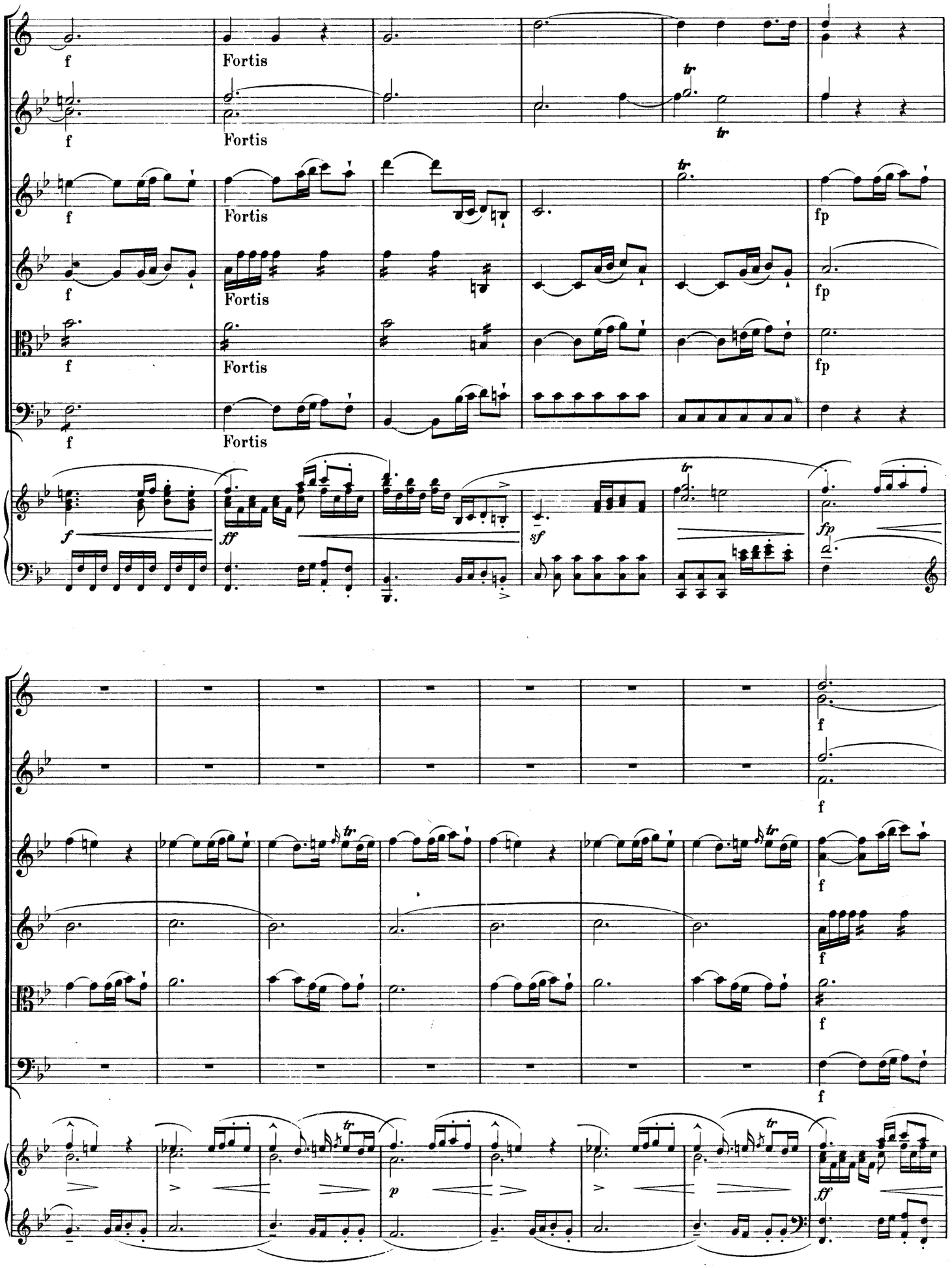
Joseph Toeschi Op. 3 III.

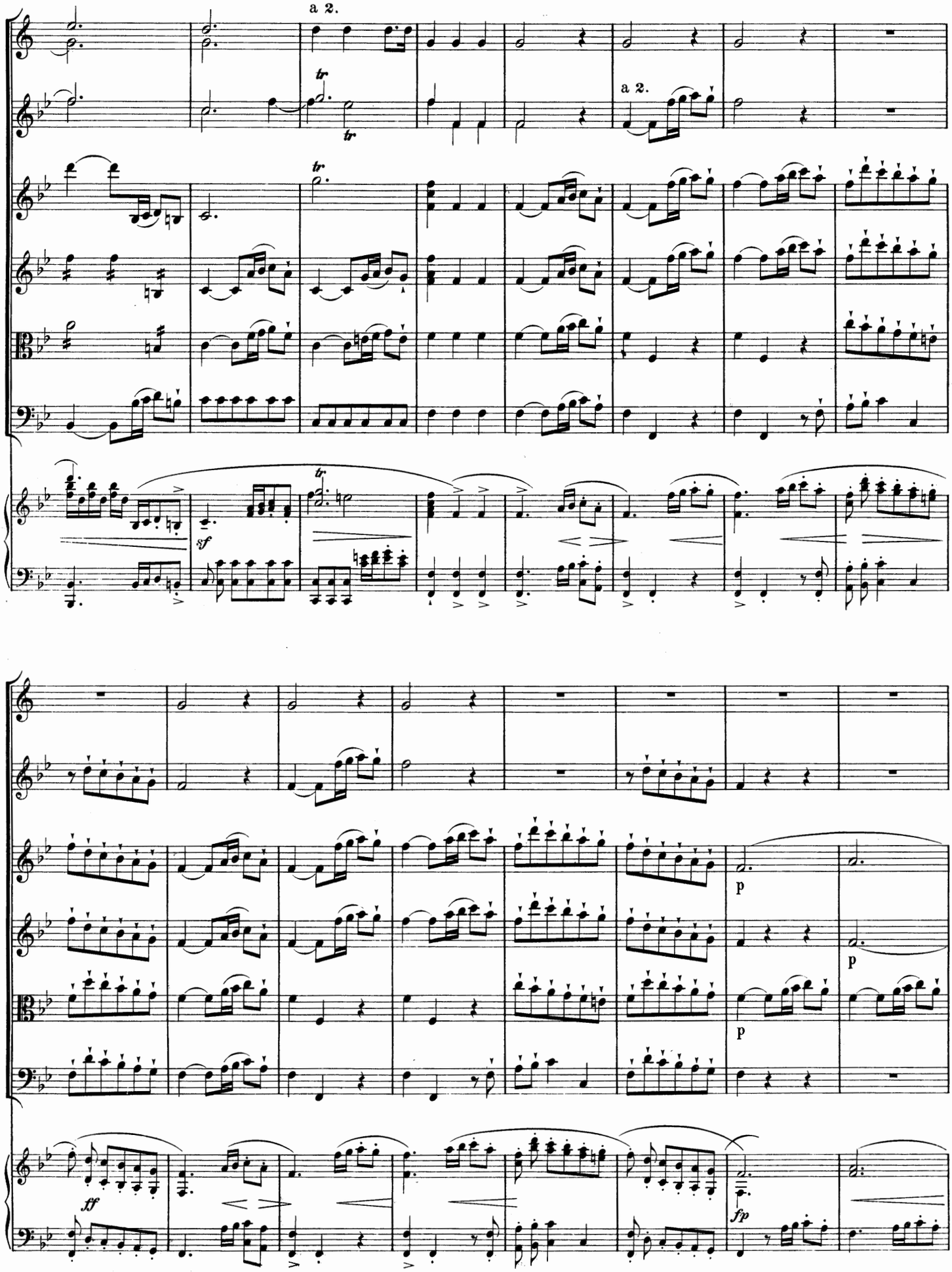


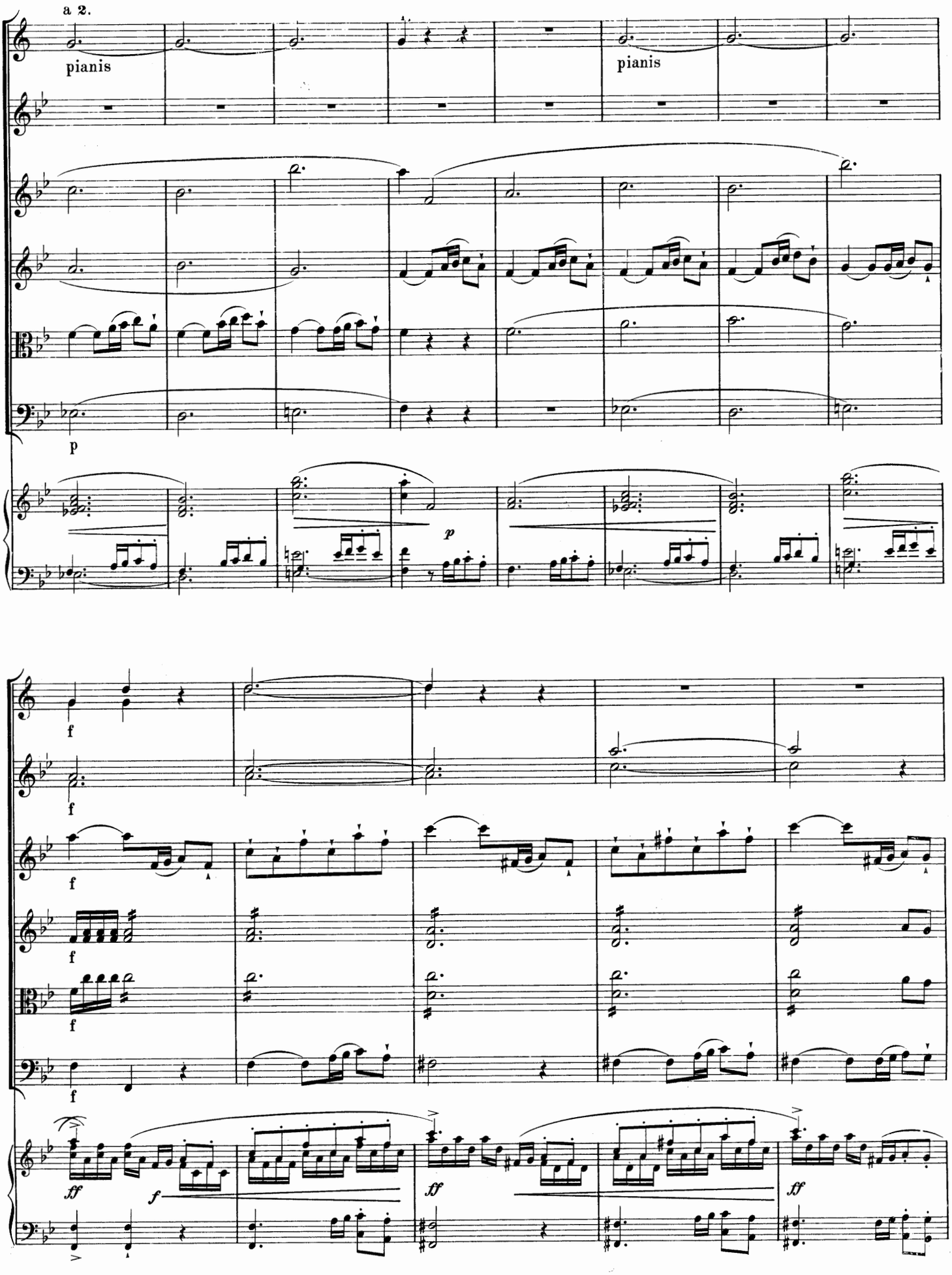

pianis.
f
f
f
f
f
p
cresc.
f
a 2.
p
p
p
p
ff
fp

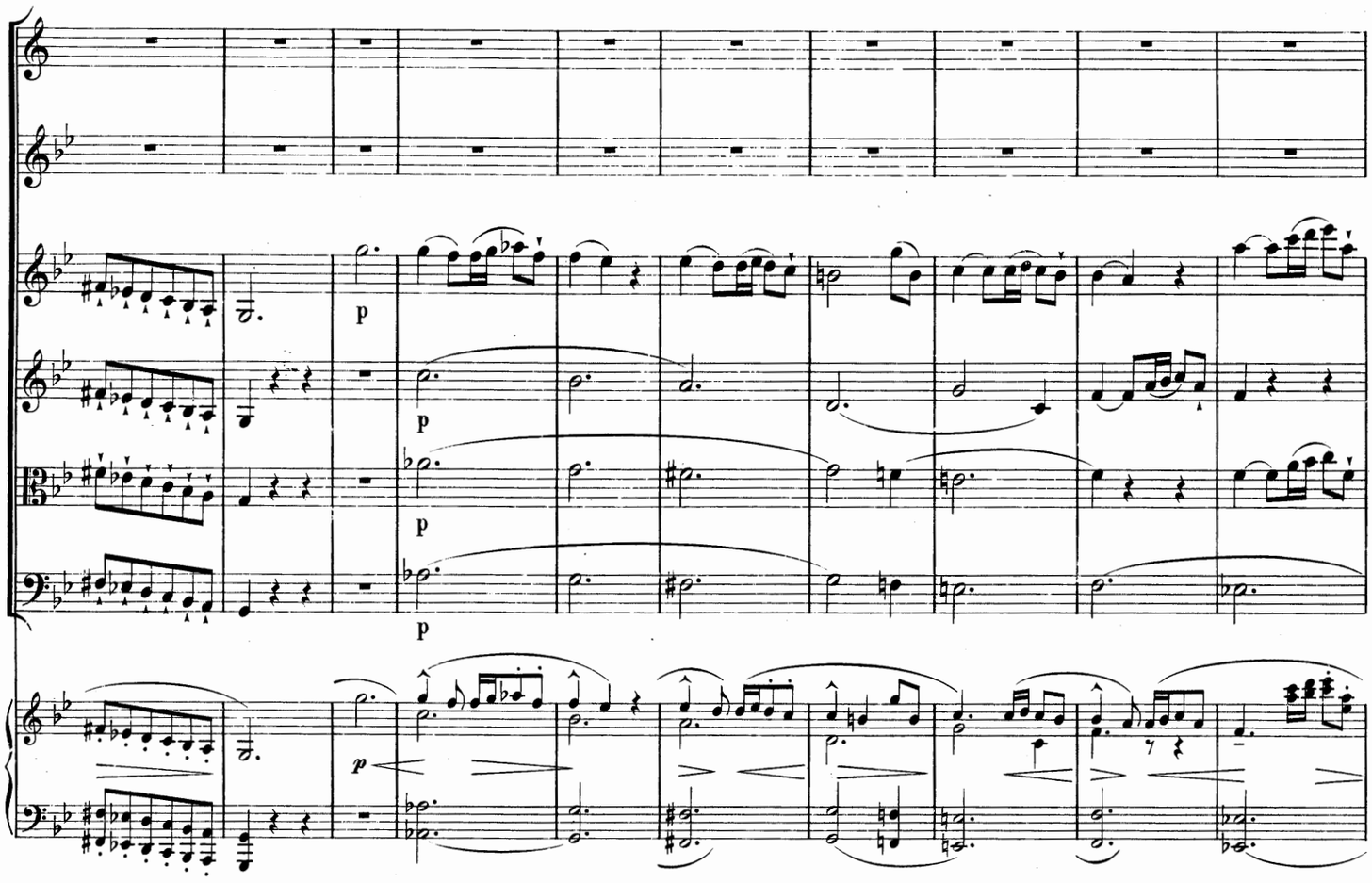

f
p
f
p
f
p
f
p
p
f
p
dim.

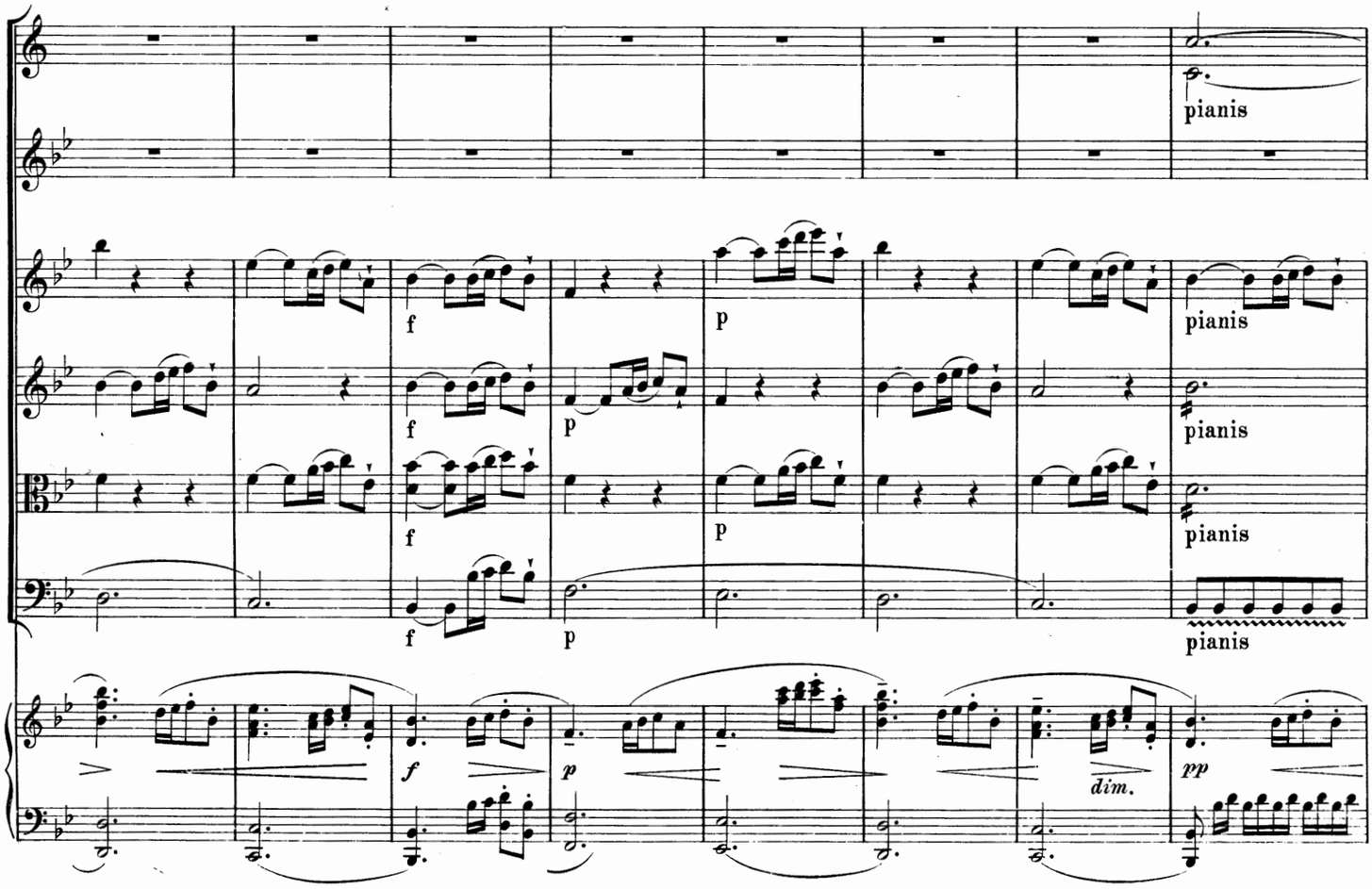

a 2.
pianis.
cres
cres
p
cres
p
cres
p
cres
pianis.
cres
pp
mp
mf

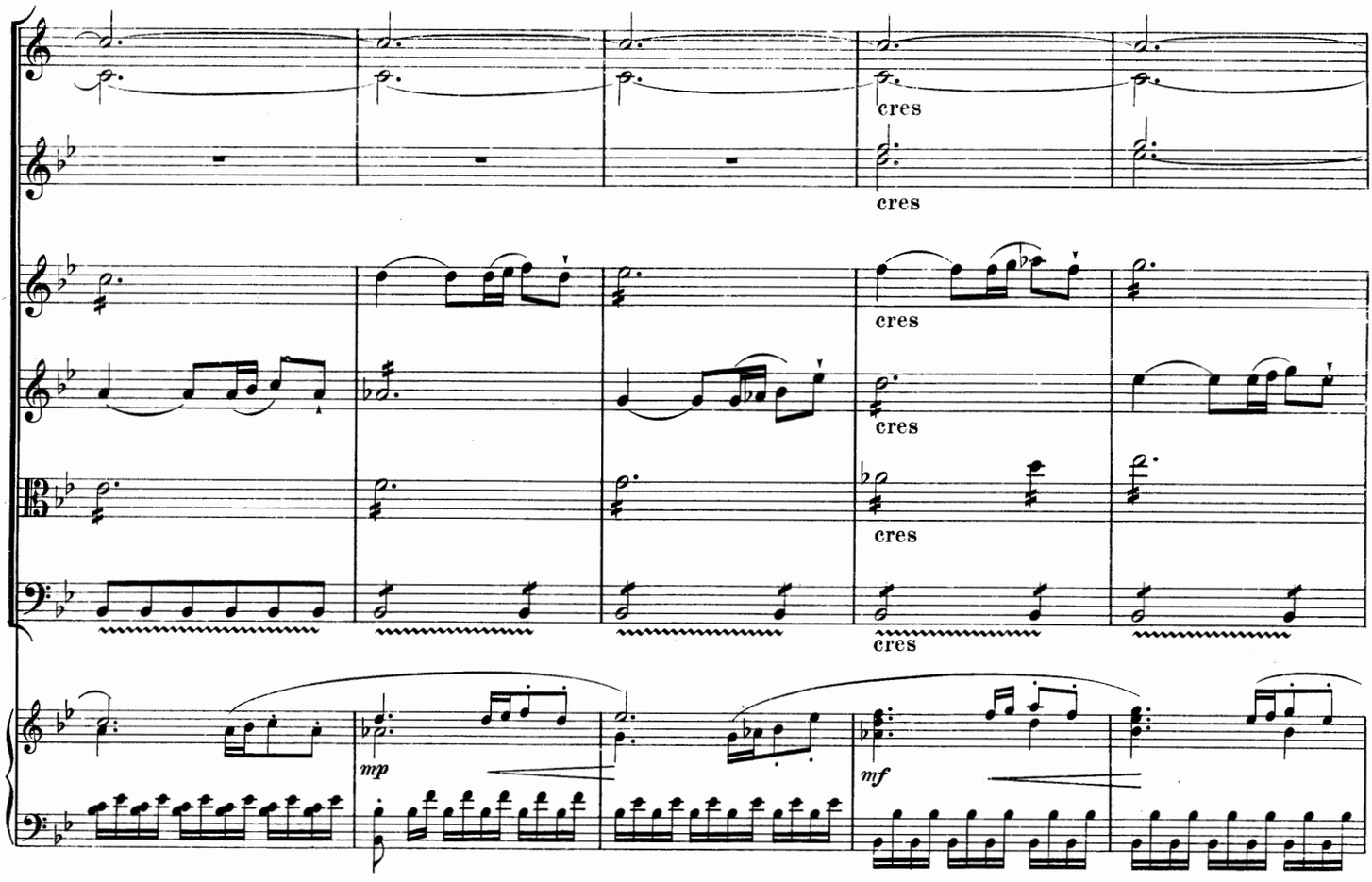

f
Fortis
tr
fp
ff
sf
p

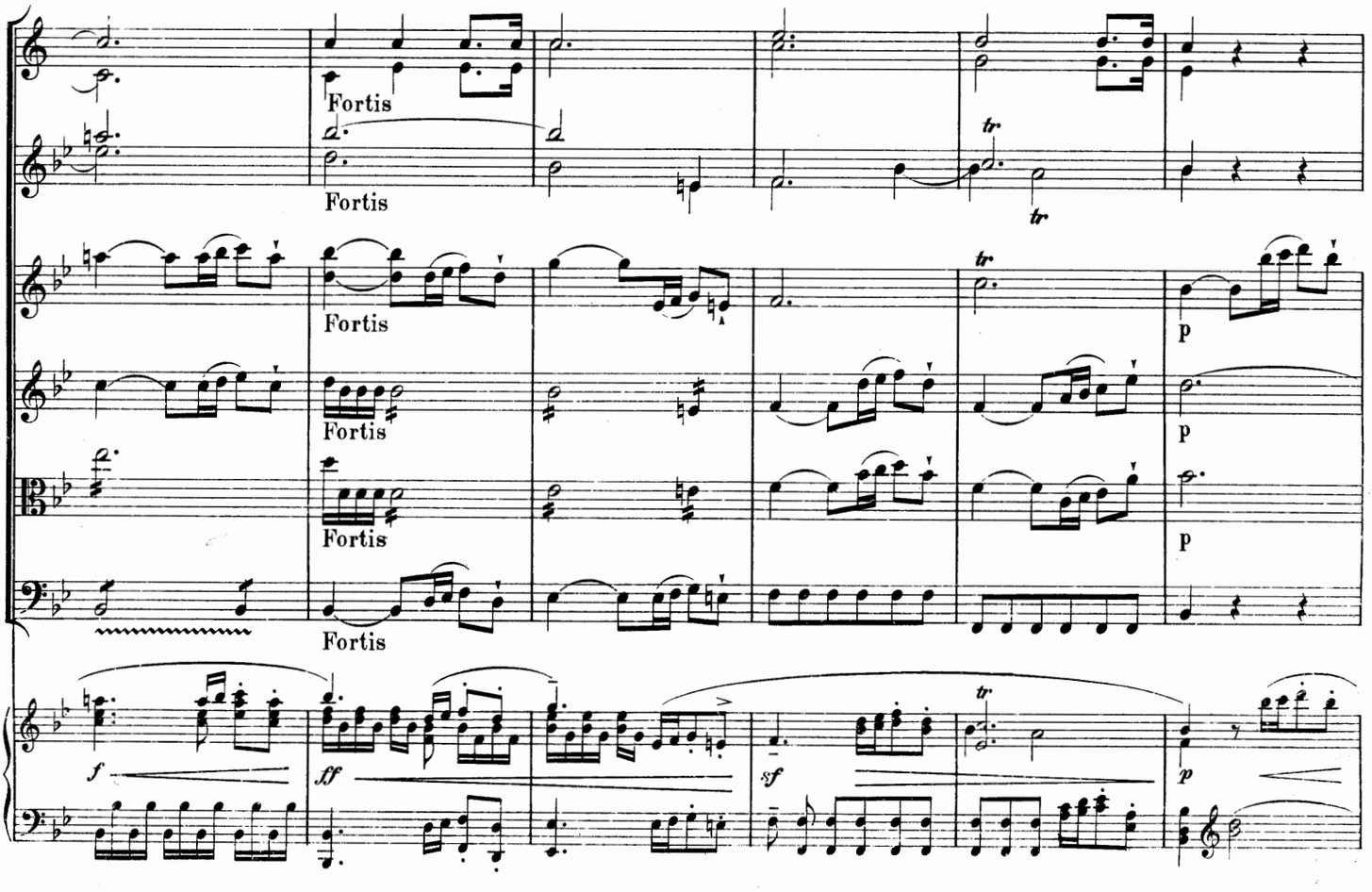

a 2.
a 2.
tr
tr
tr
sf
p
p
p
ff
fp

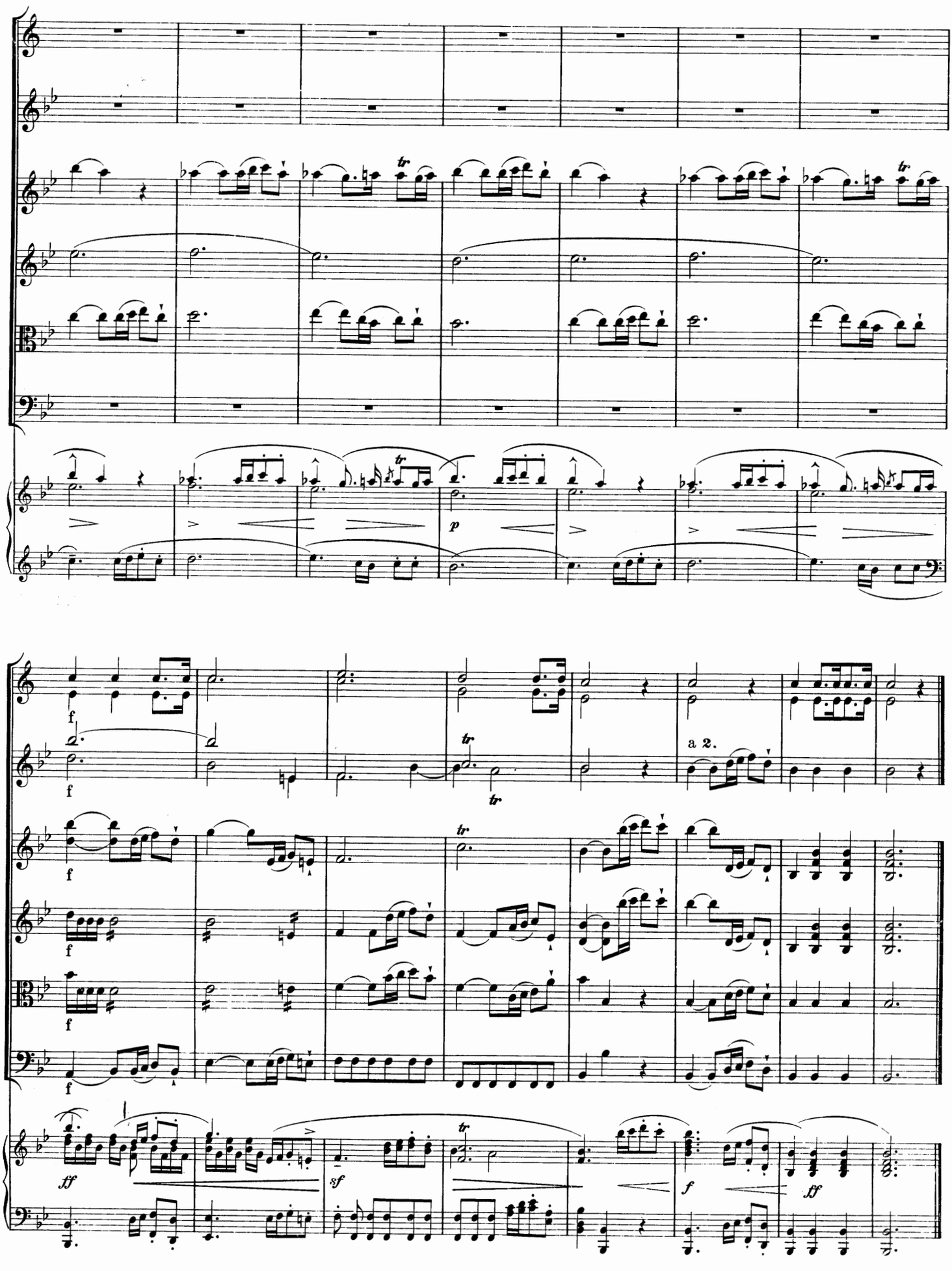

a 2.
pianis
pianis
p
p
f
f
f
f
f
f
ff
f
ff
ff

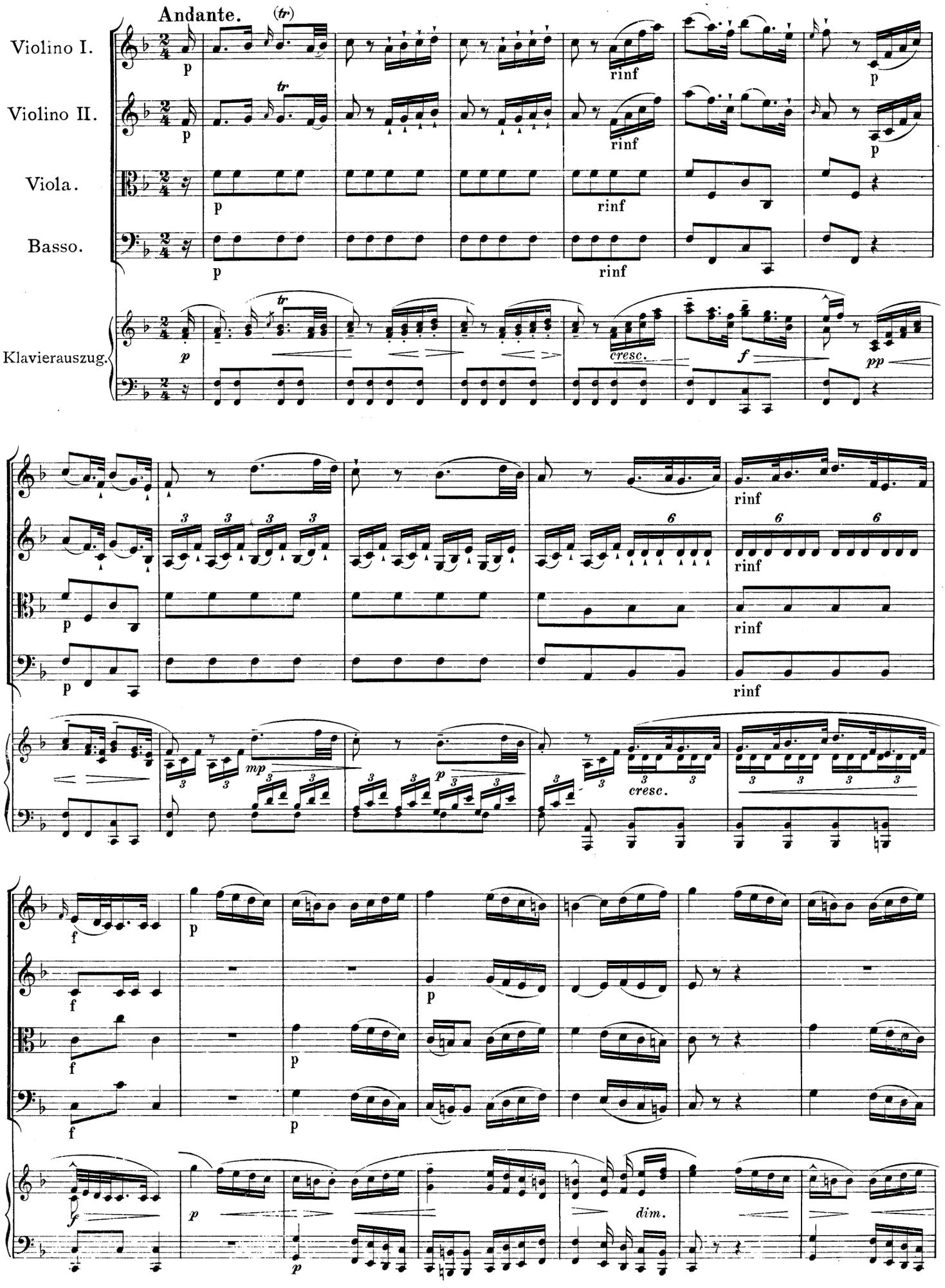

p
p
p
p
p

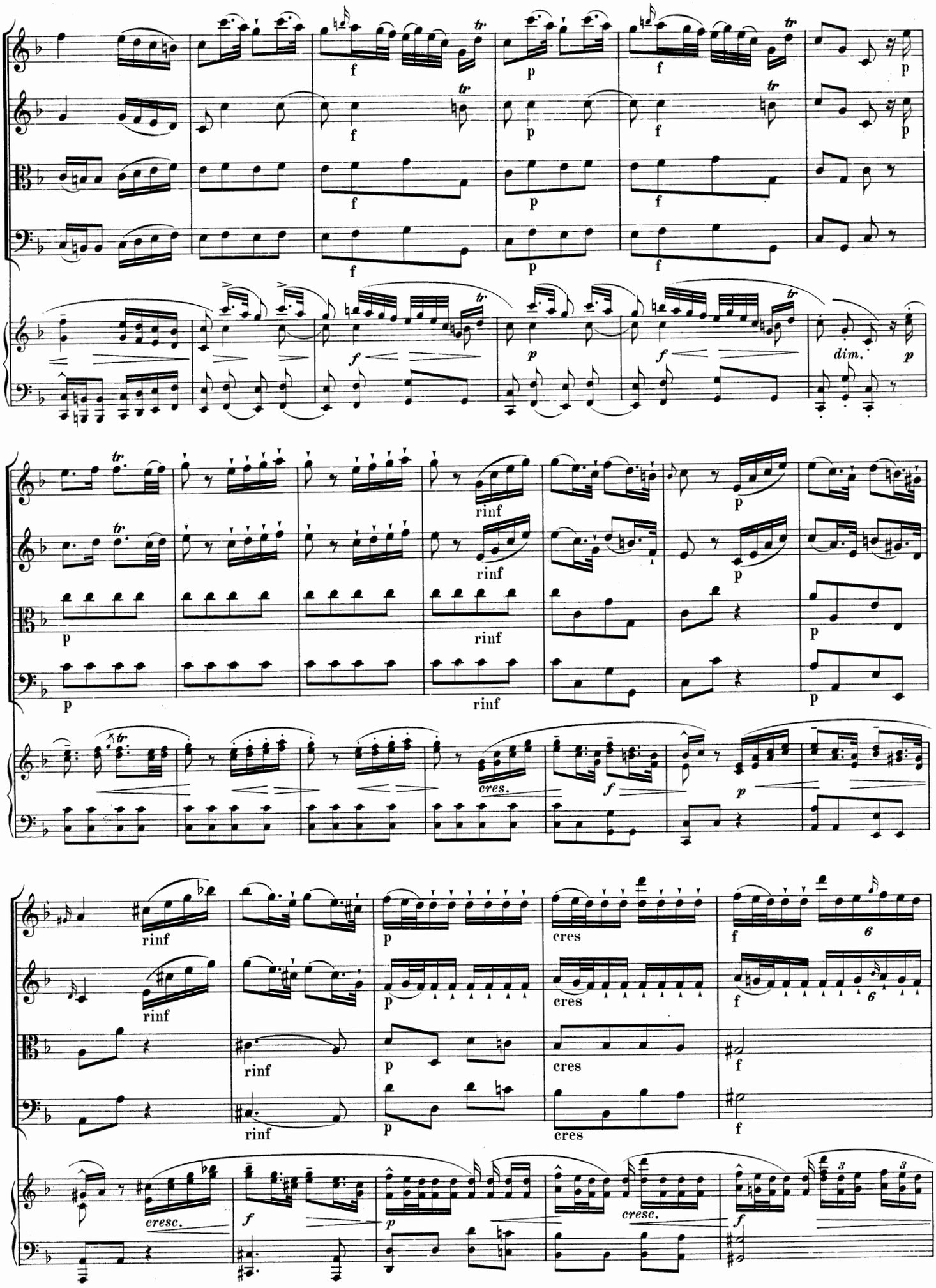

pianis
f
p
pianis
f
p
pianis
f
p
pianis
f
p
pianis
f
p
dim.
pp

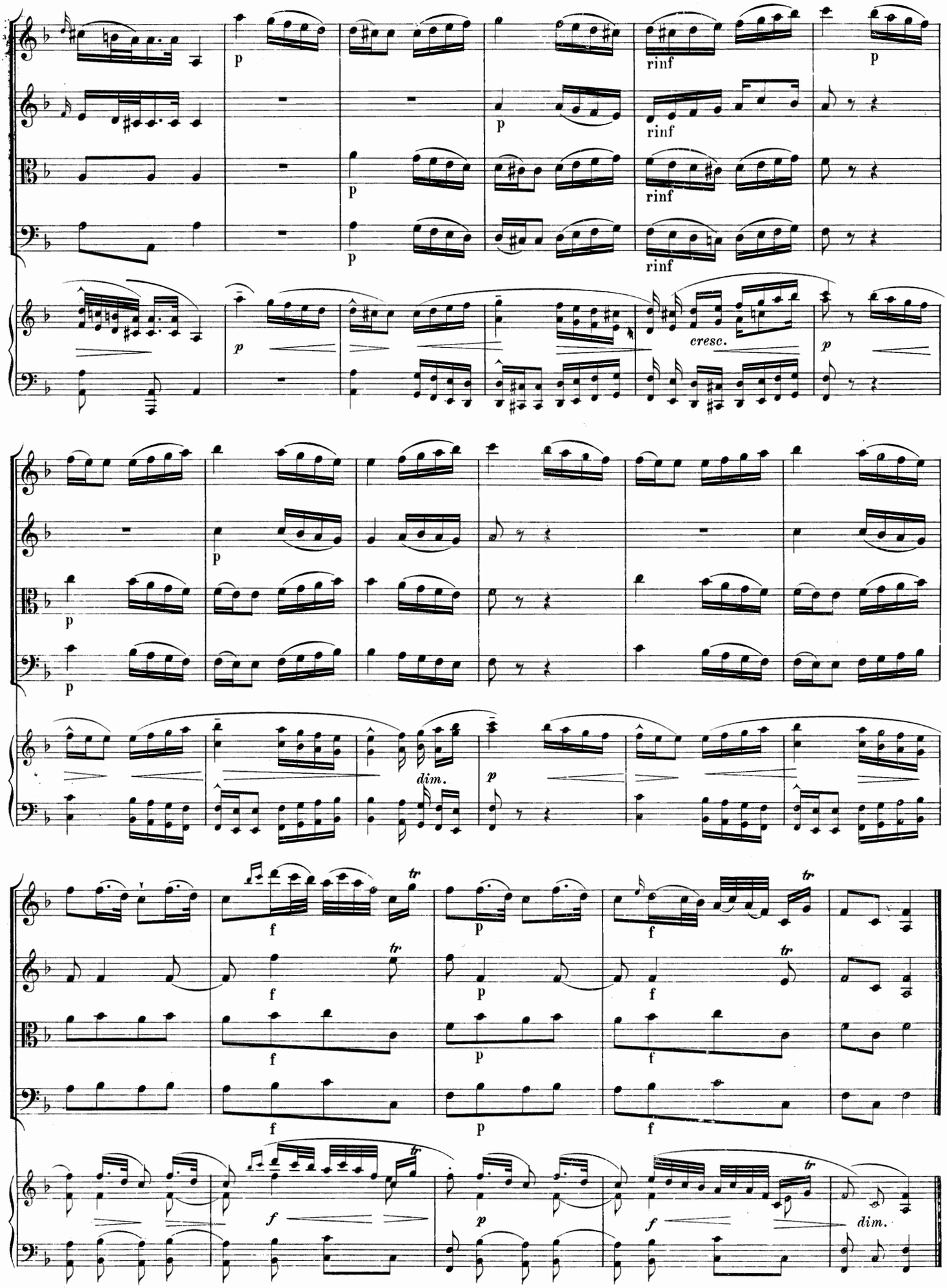

cres
cres
cres
cres
cres
mp
mf


Fortis
Fortis
Fortis
Fortis
Fortis
tr
tr
p
p
p
f
ff
sf
tr
p

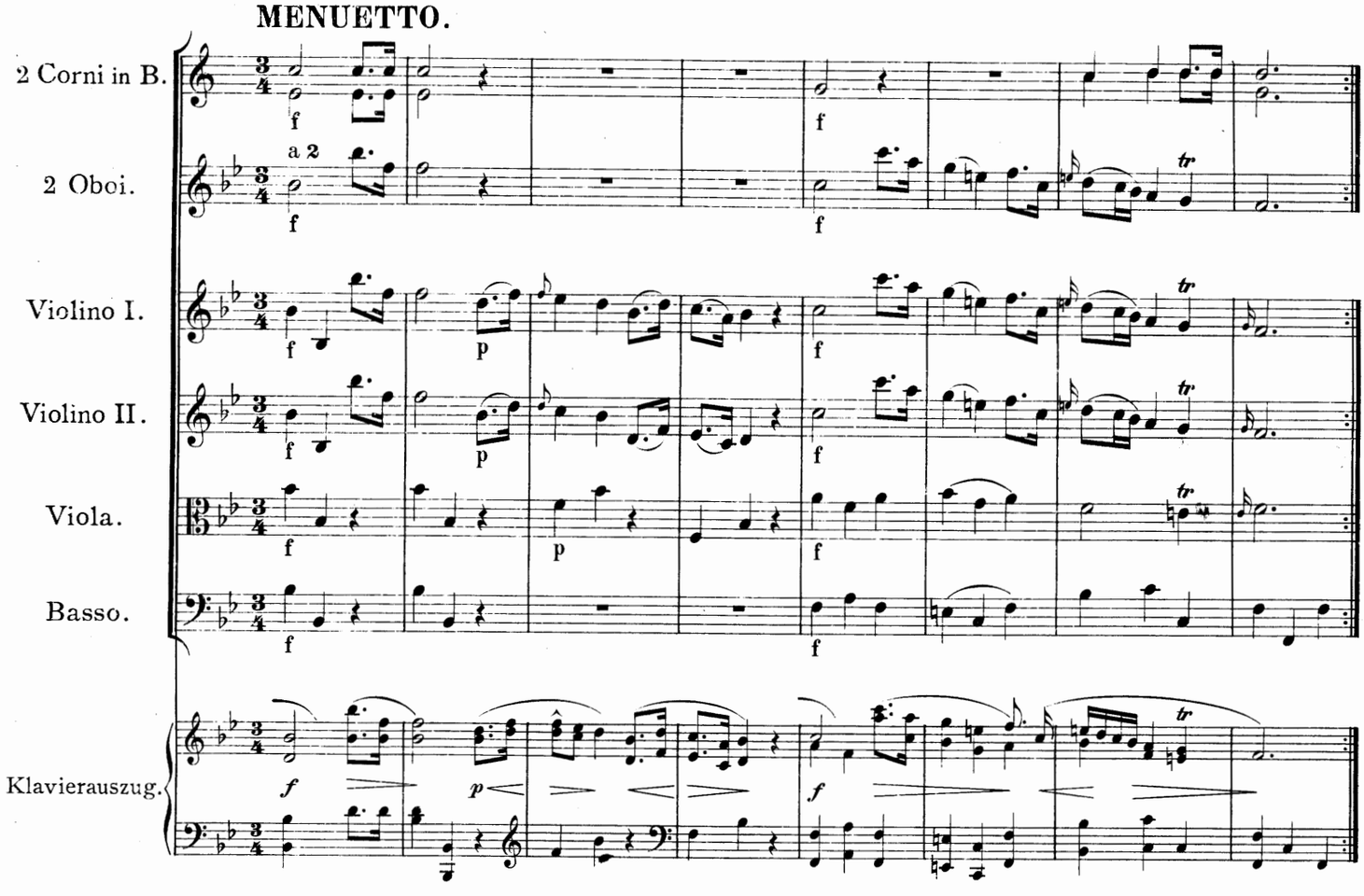

tr
p
f
a 2.
ff
sf
f
ff

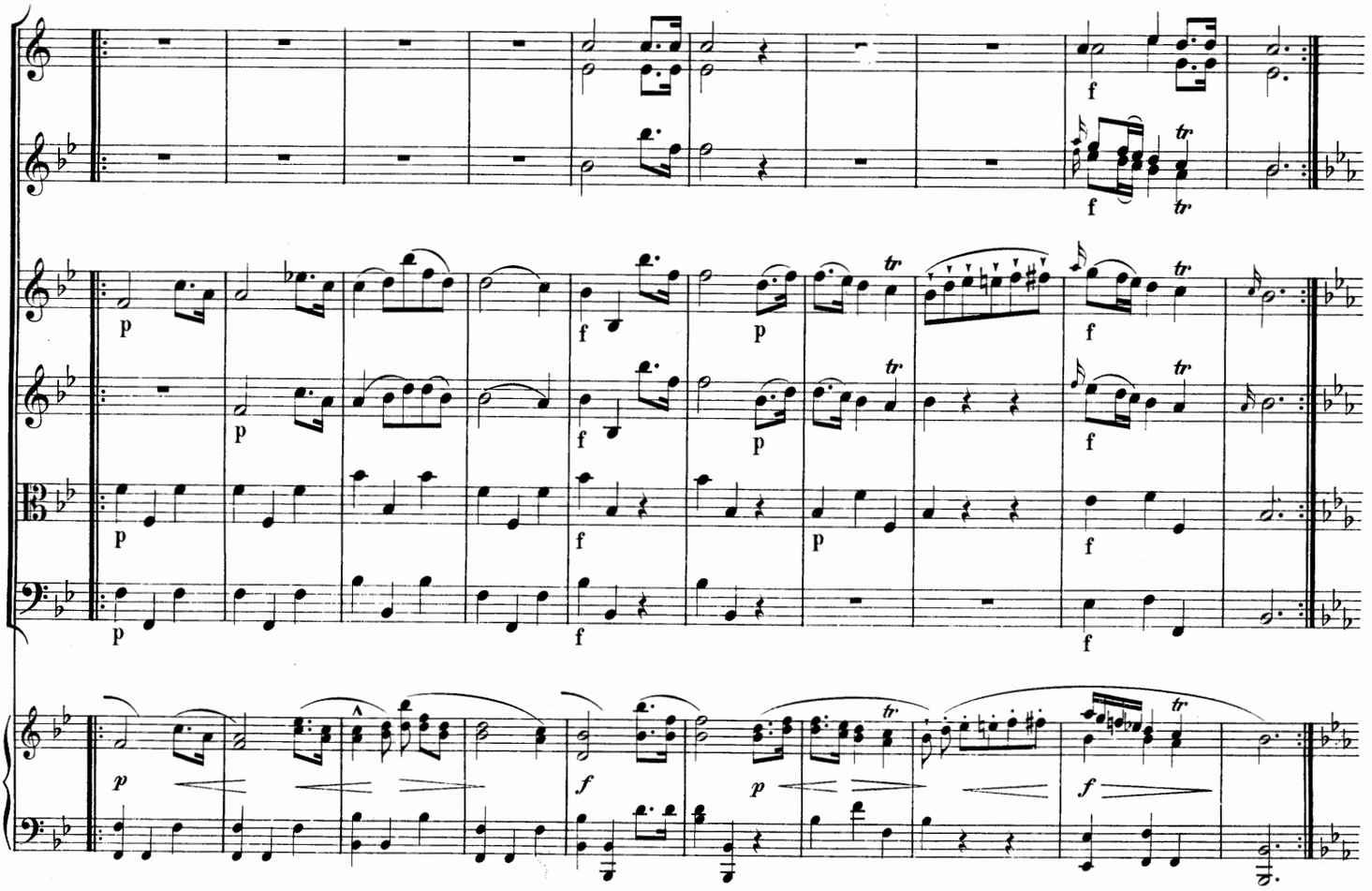

Andante.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Basso.
Klavierauszug.
rinf
cresc.
dim.

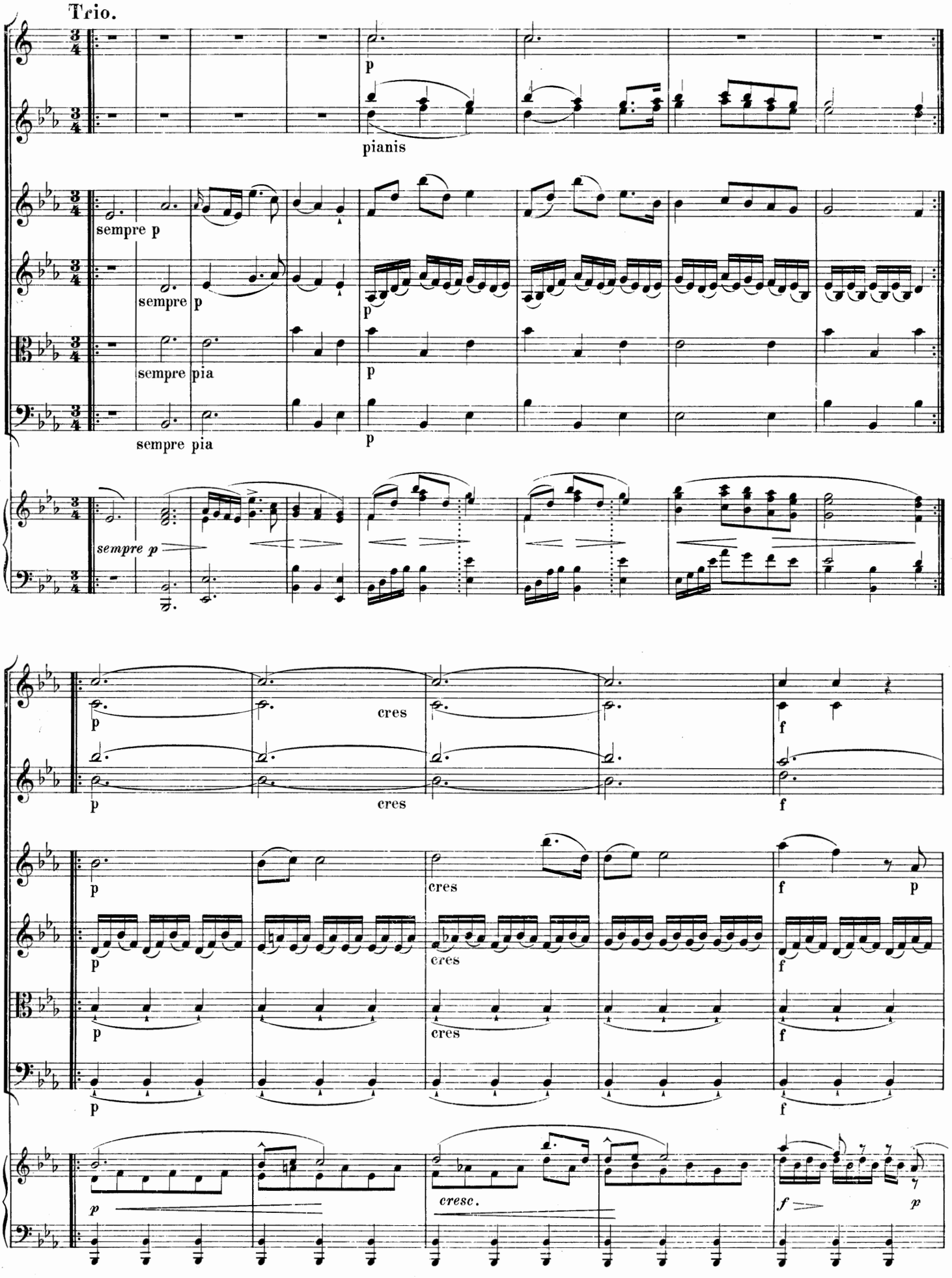

f
p
tr
dim.
rinf
cres.
cresc.
cres
6
3

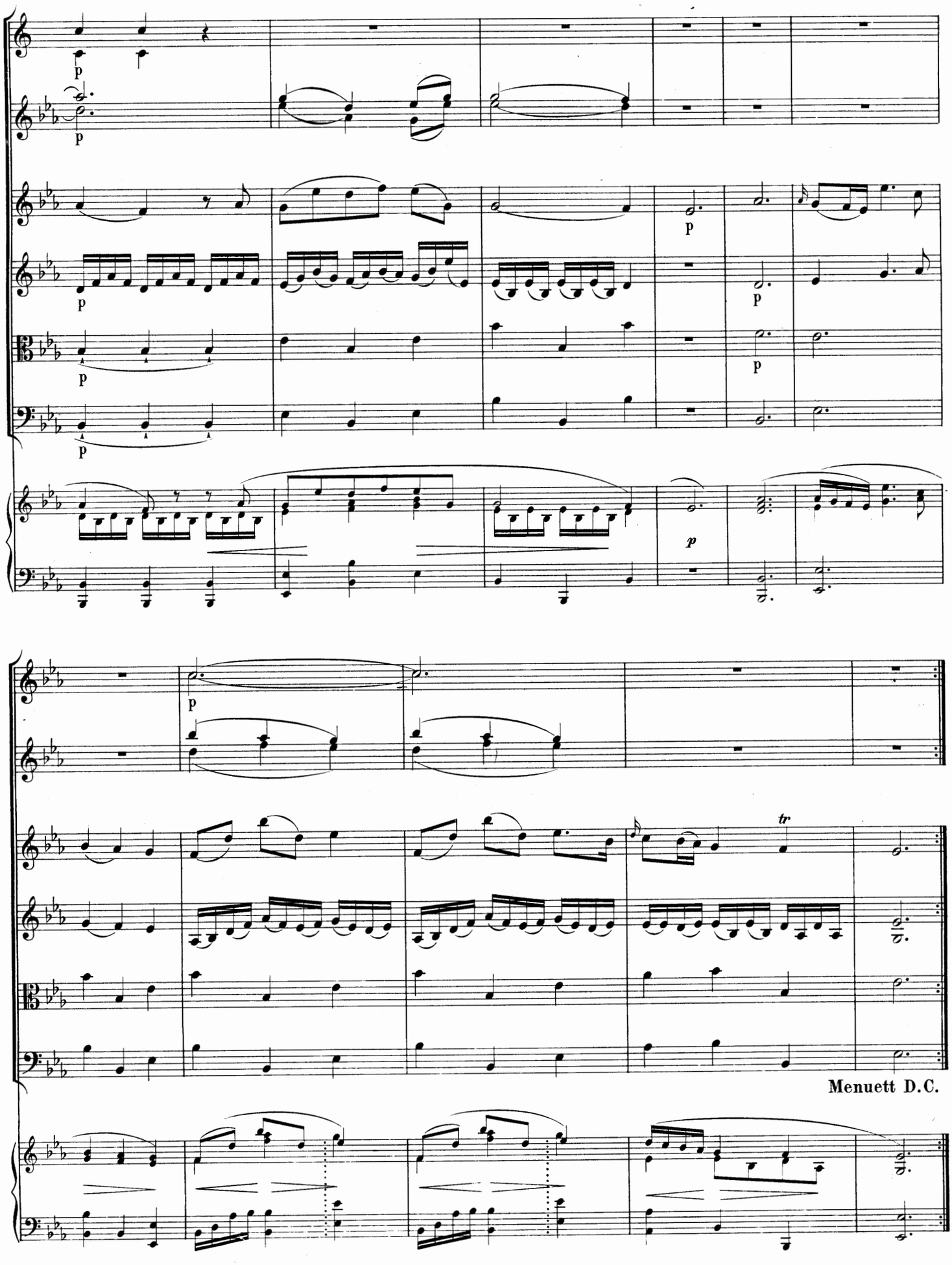

p
rinf
cresc.
dim.
f
tr

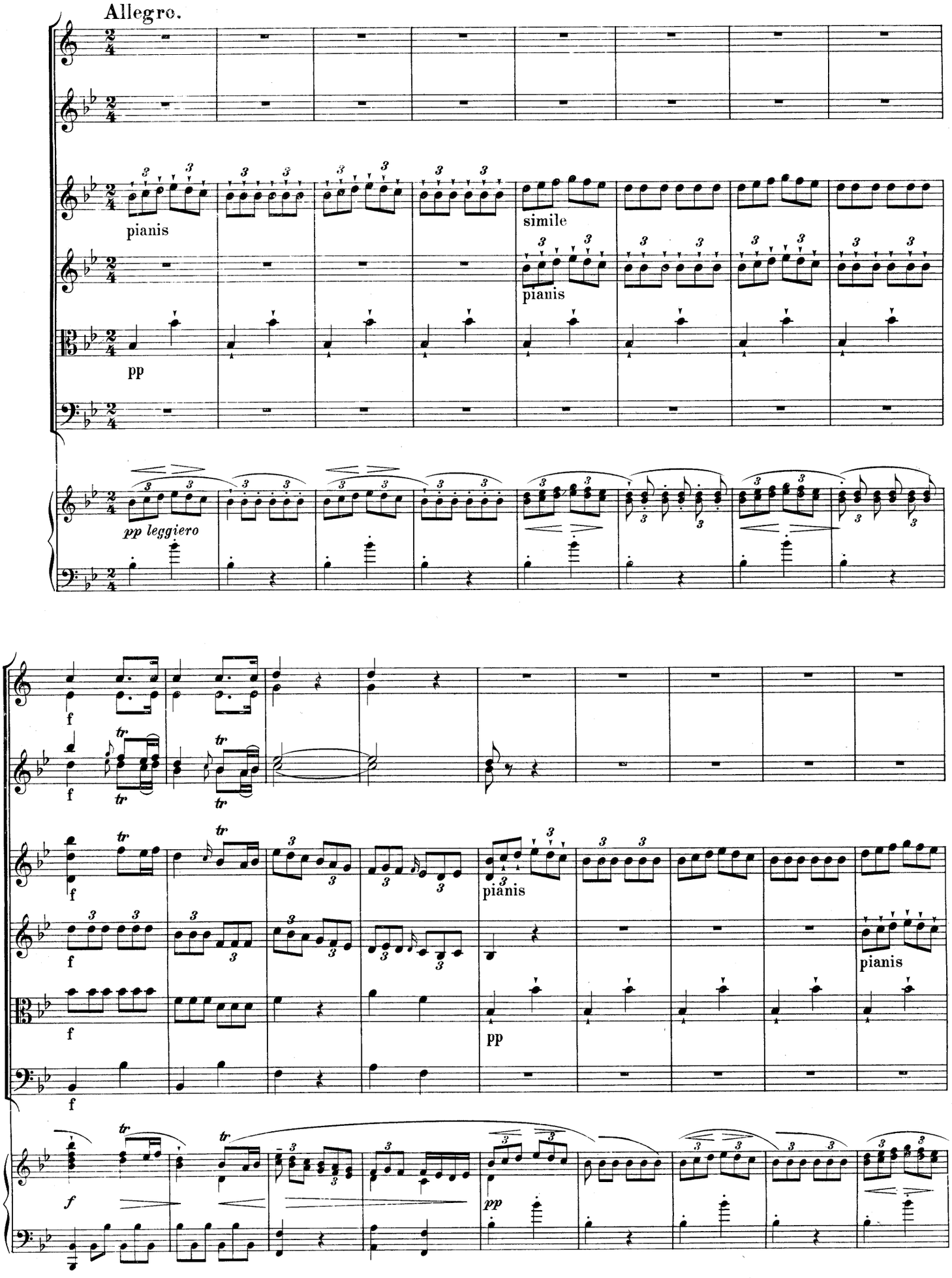
MENUETTO.

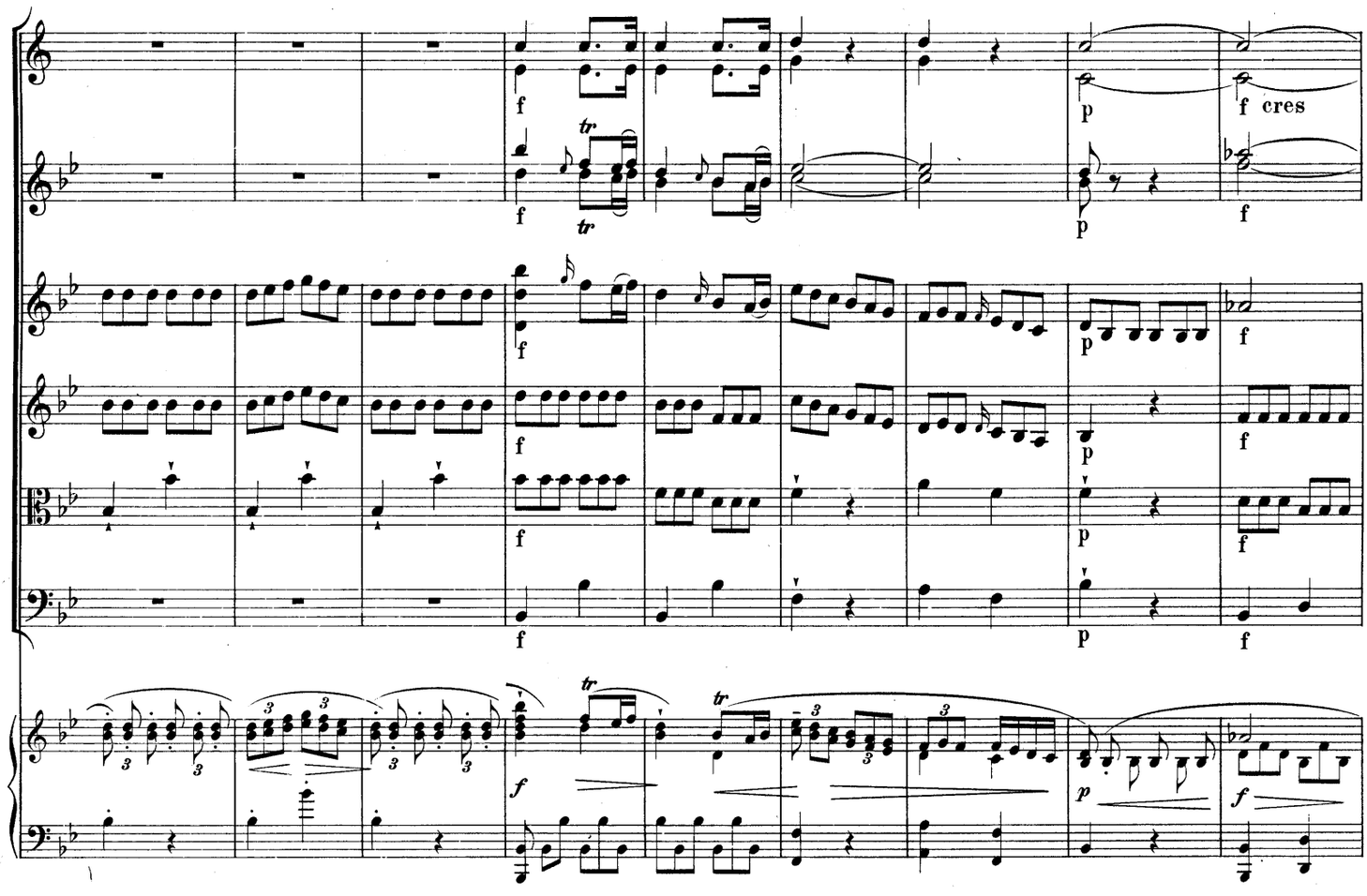

2 Corni in B.
2 Oboi.
a 2
Violino I.
Violino II.
Viola.
Basso.
Klavierauszug.

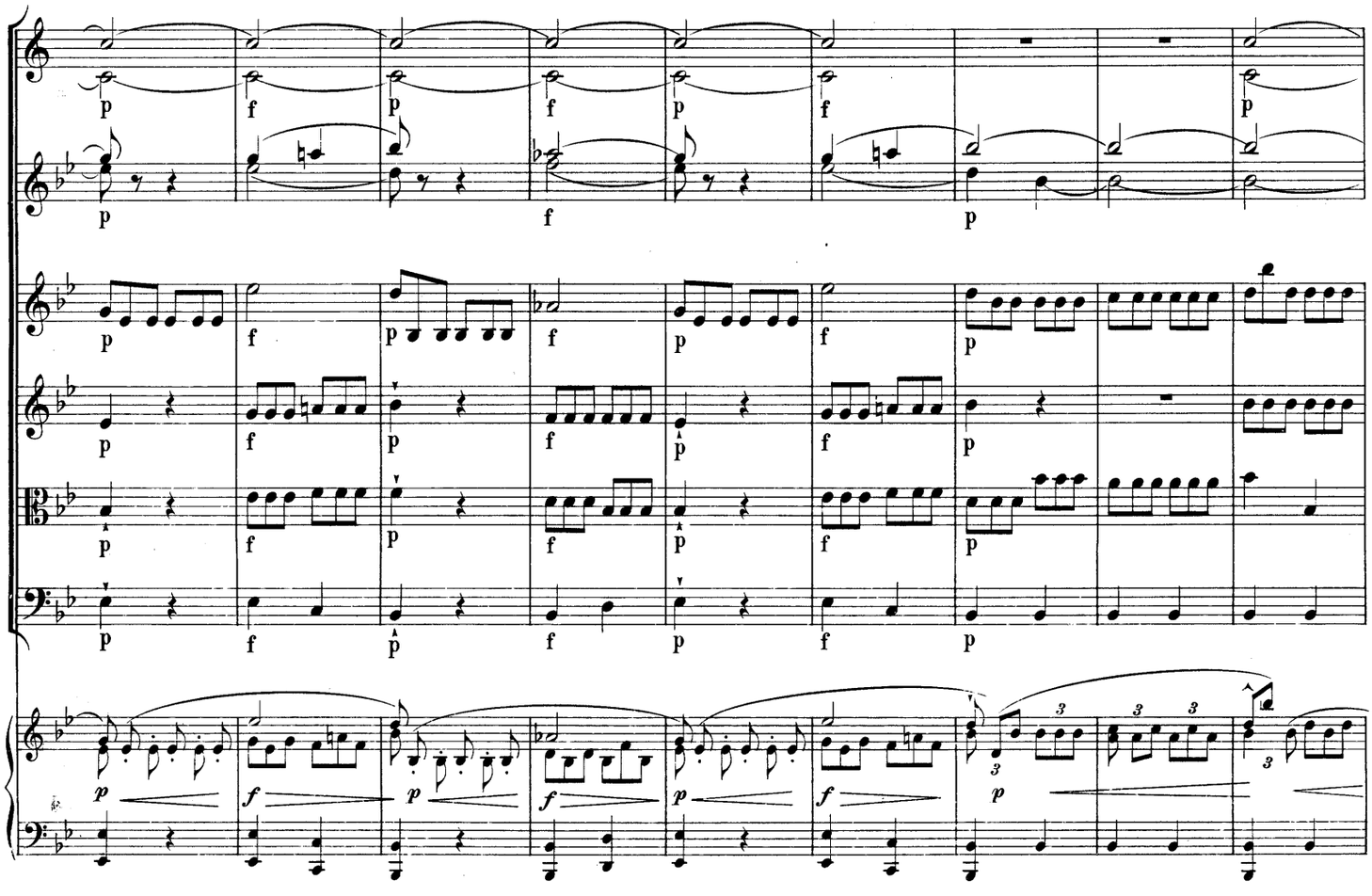


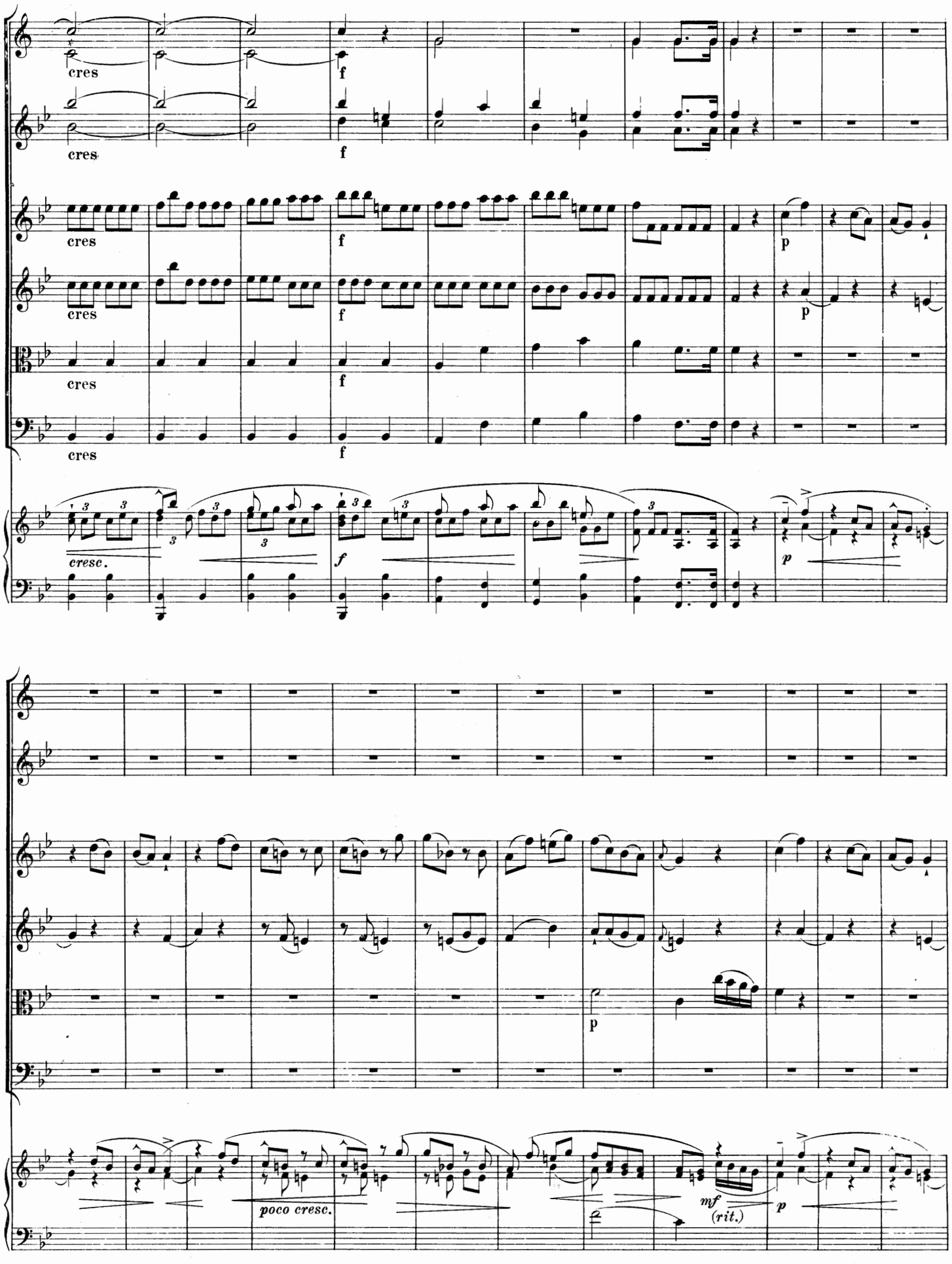

Trio.
p
pianis
sempre p
sempre p
sempre pia
sempre pia
sempre p
cres
f
cresc.
f
p

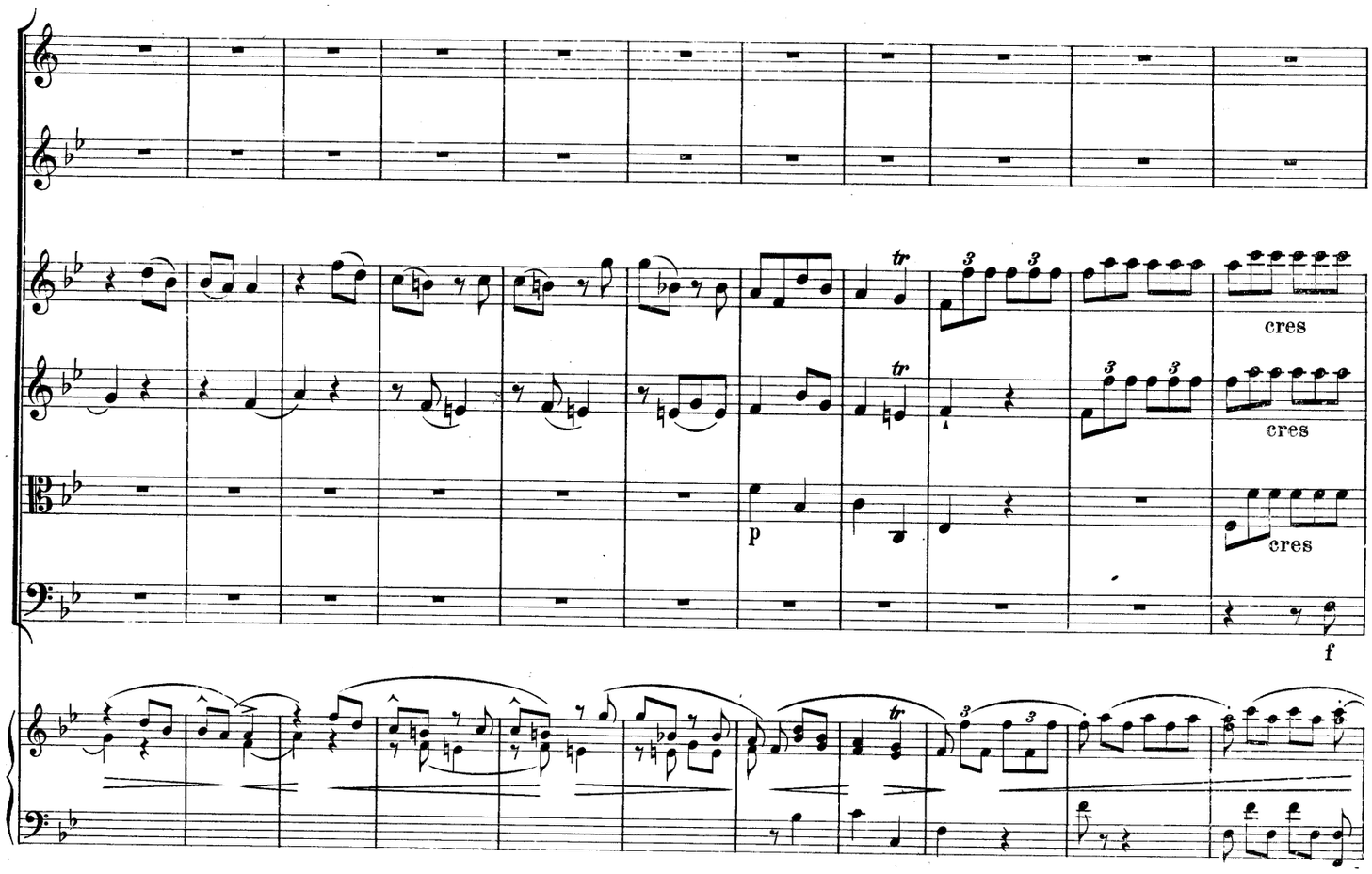

p
p
p
p
p
p
p
p
p
tr
Menuett D.C.

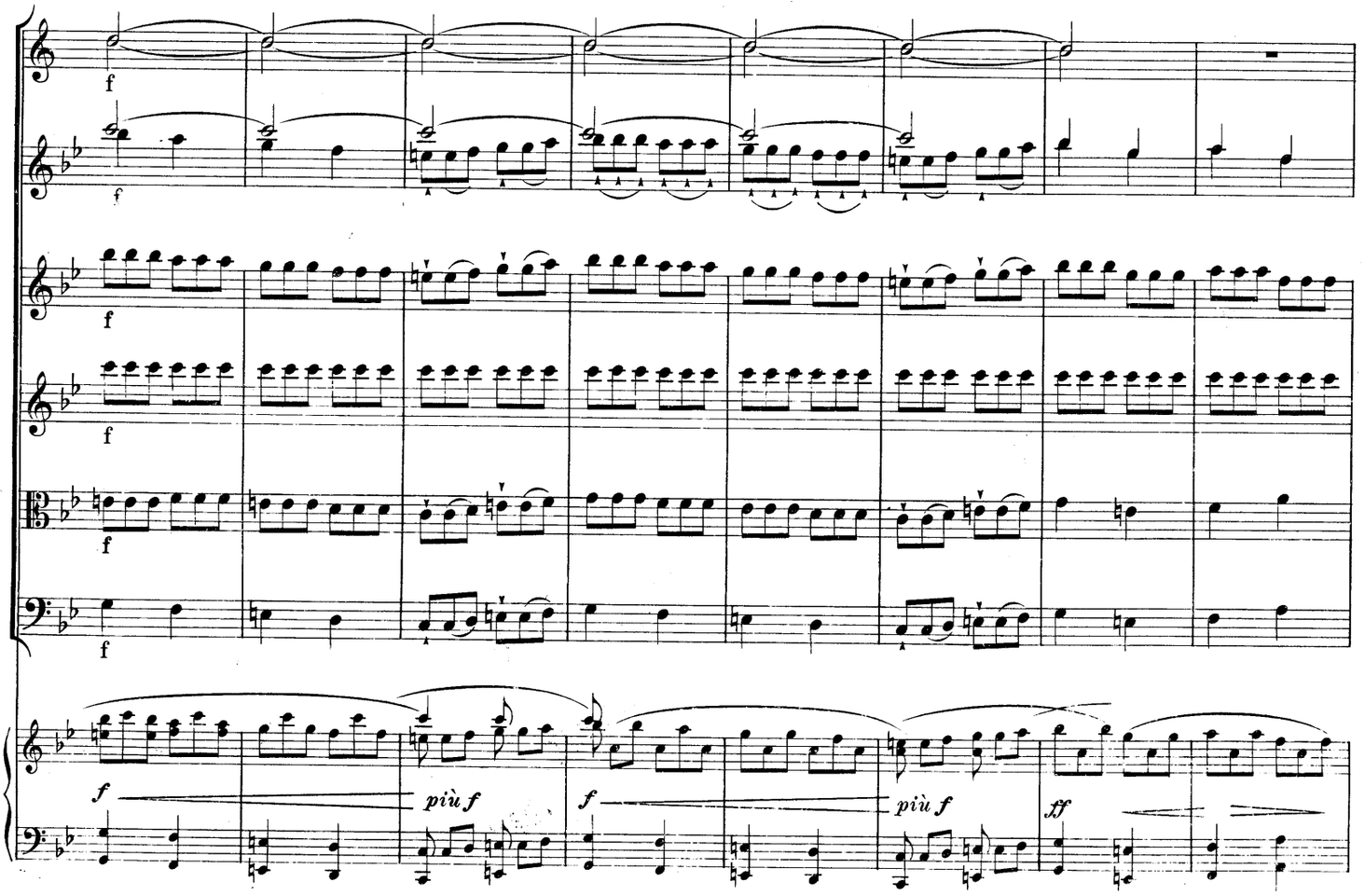

Allegro.
pianis
simile
pianis
pp
pp leggiero
f
pianis
pianis
pp
f
pp

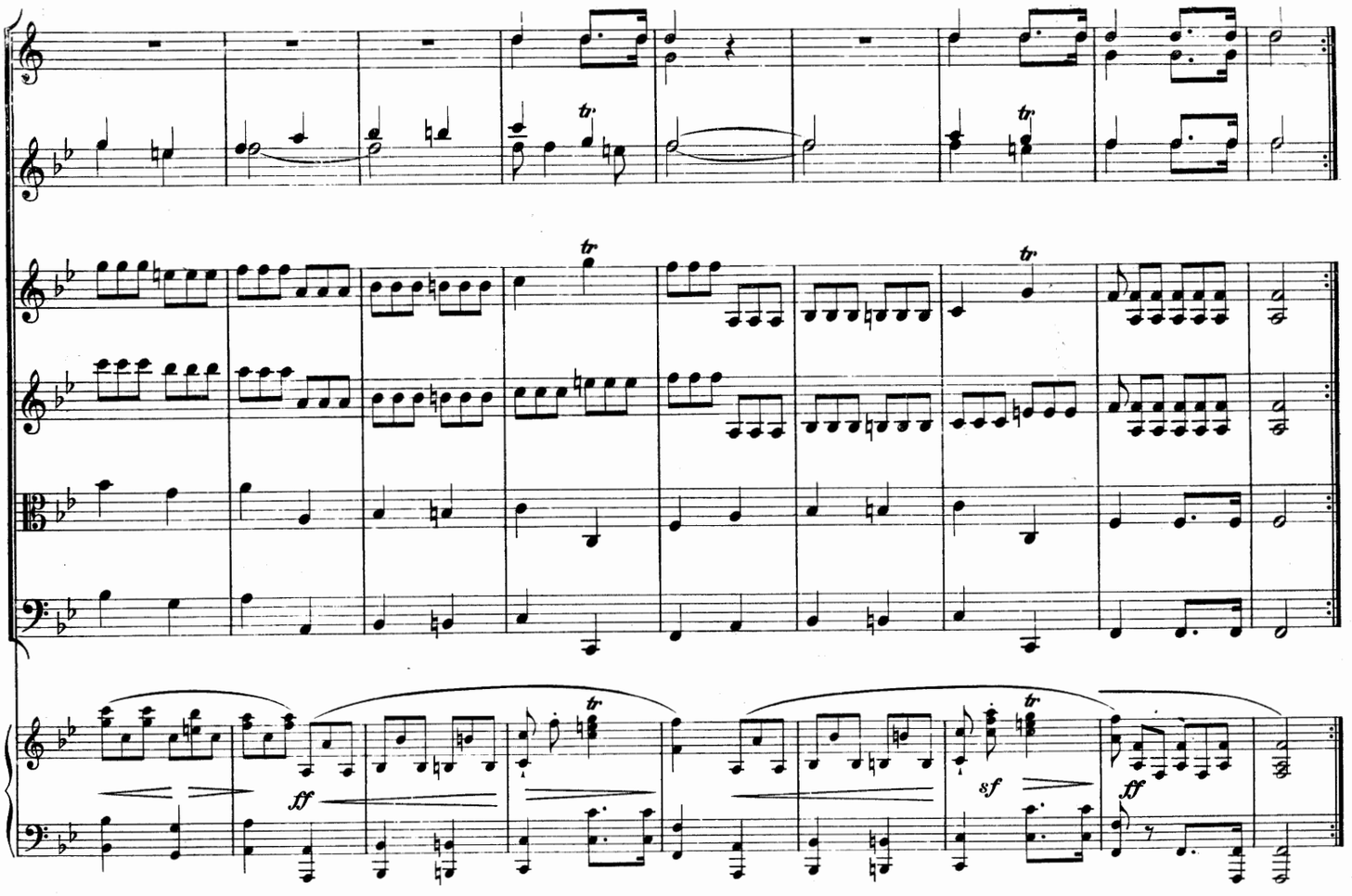

f
tr
p
f cres

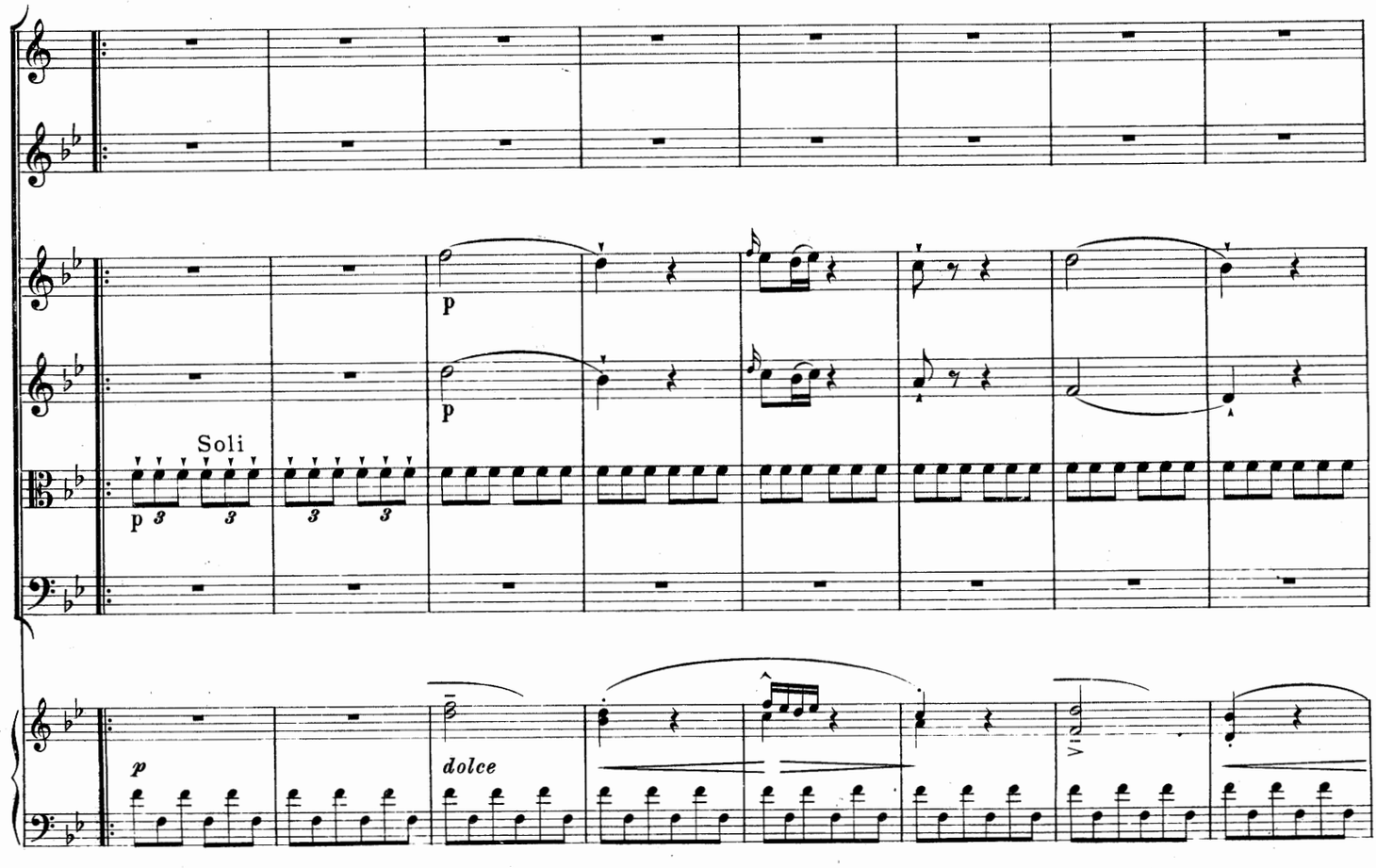

p
f

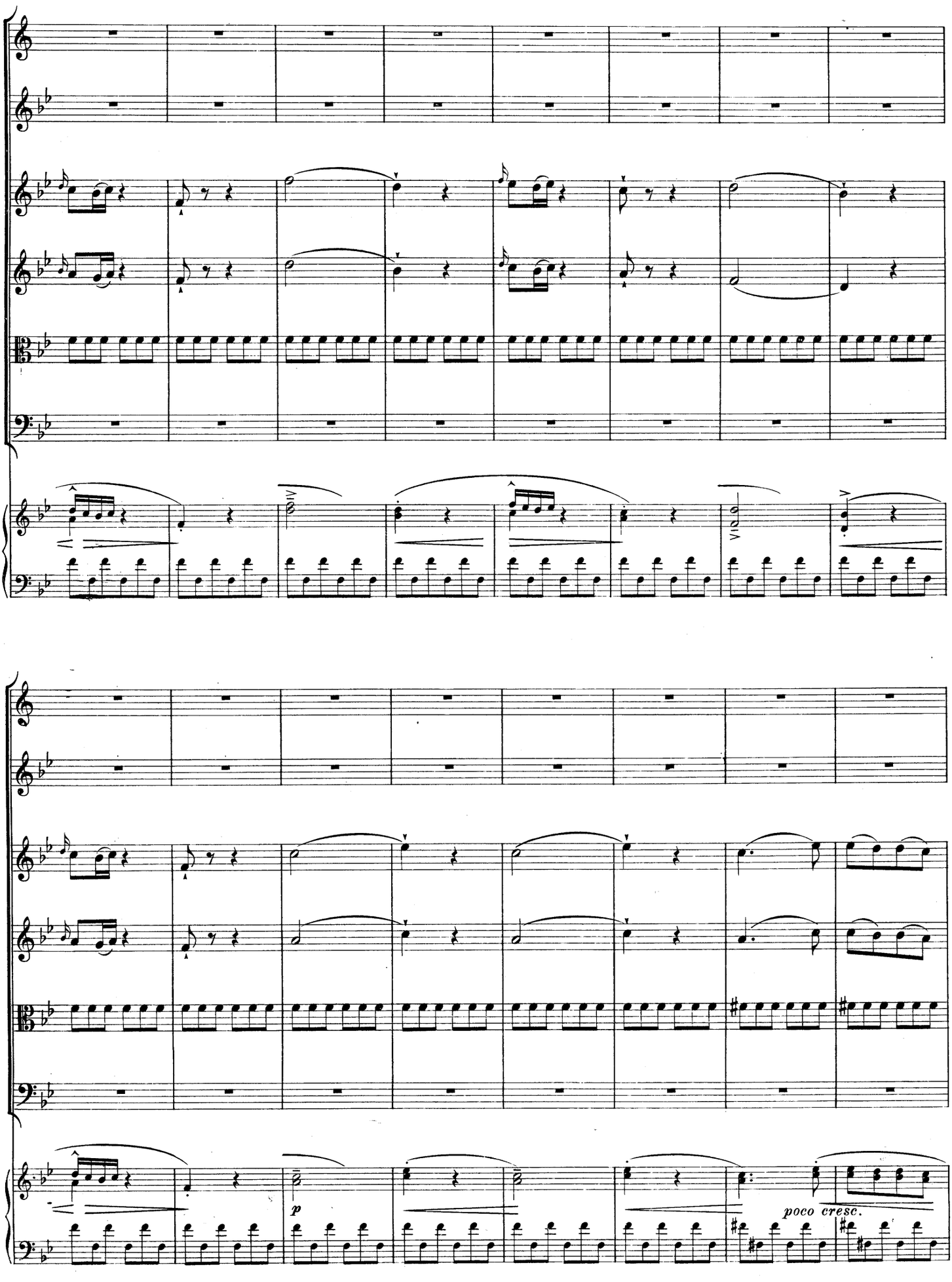

cres
f
p
cresc.
poco cresc.
mf
(rit.)

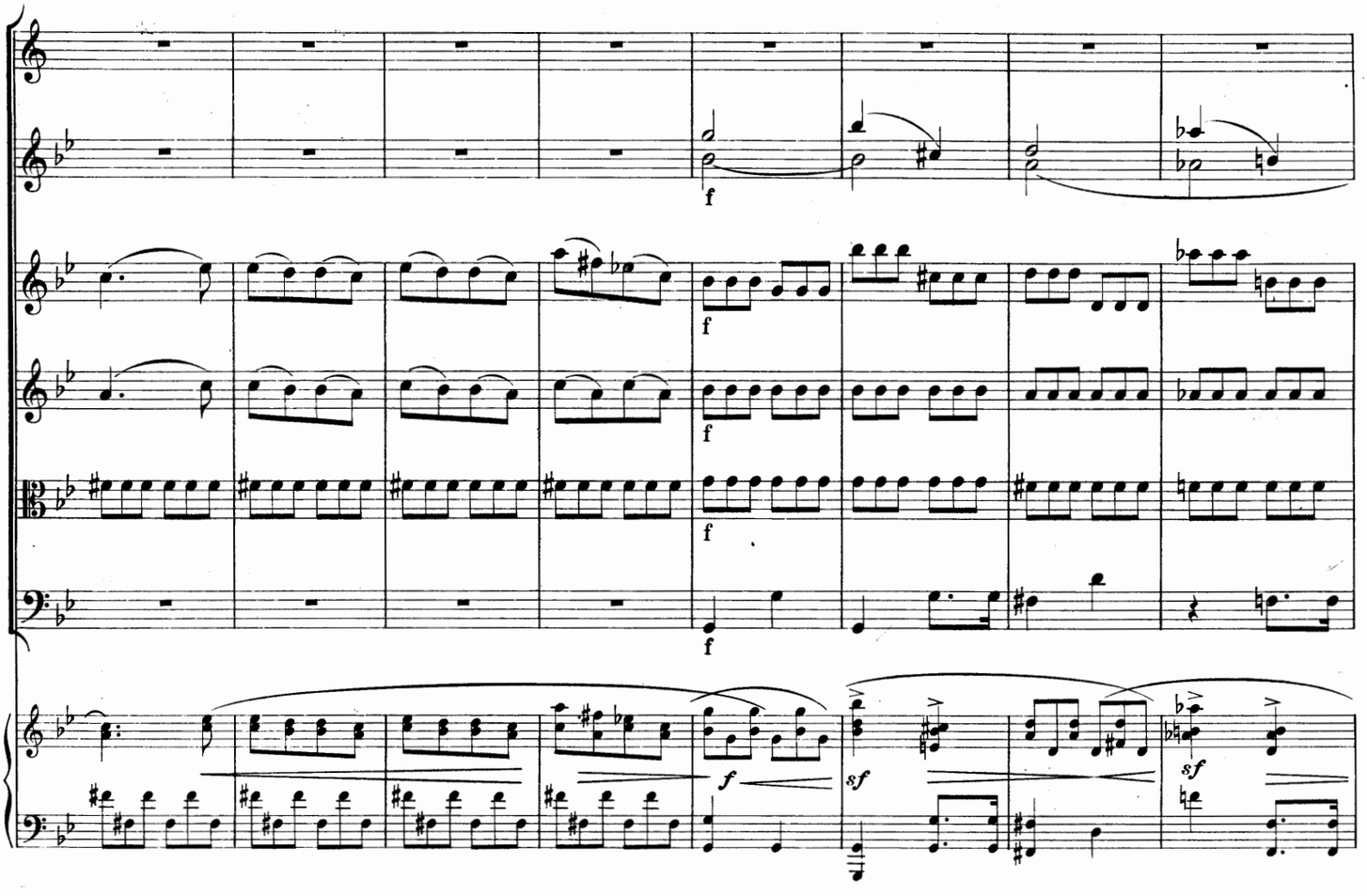

cres
cres
cres
p
f

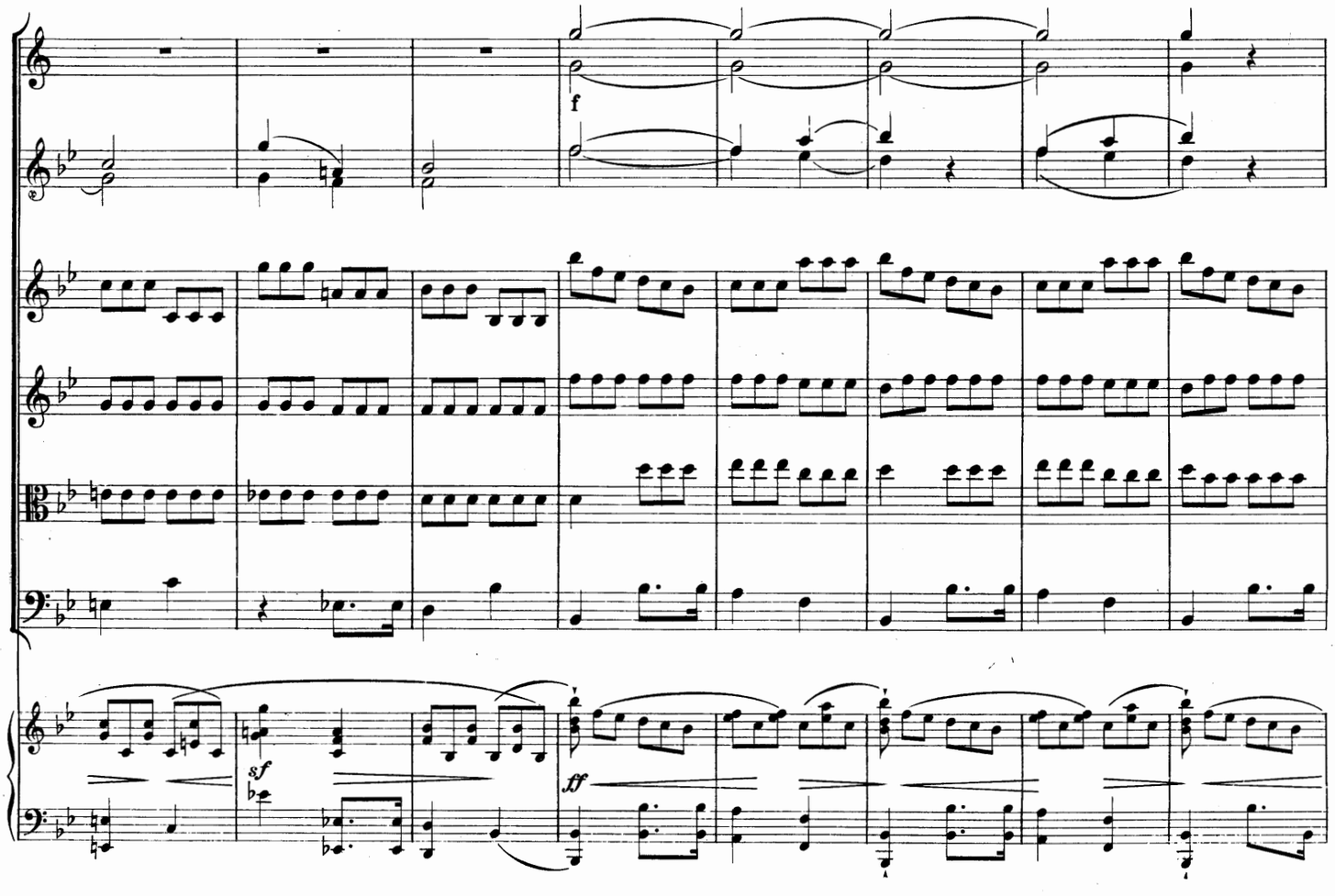

f
f
f
f
f
f
più f
f
più f
ff

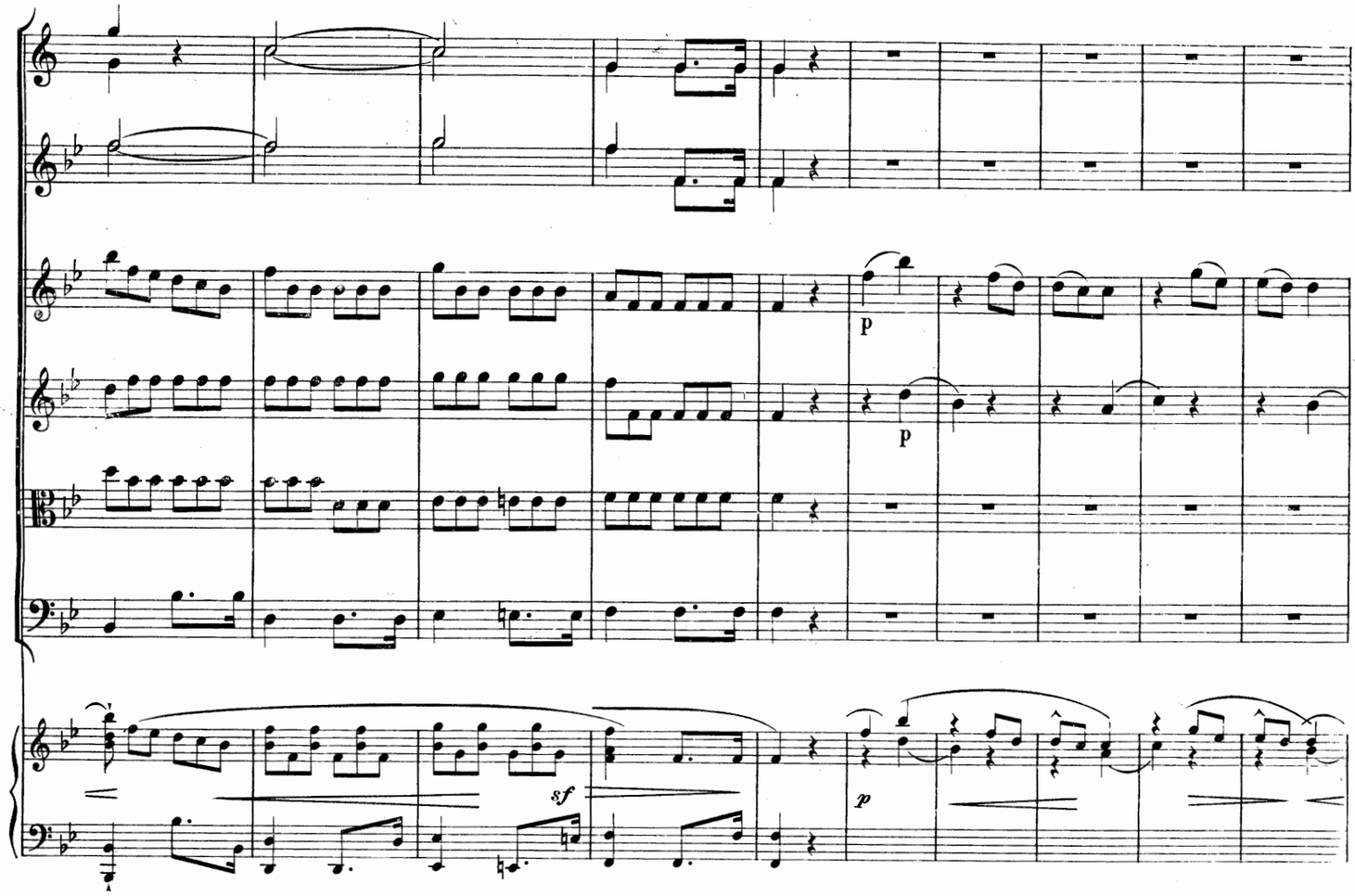

tr
ff
sf
ff

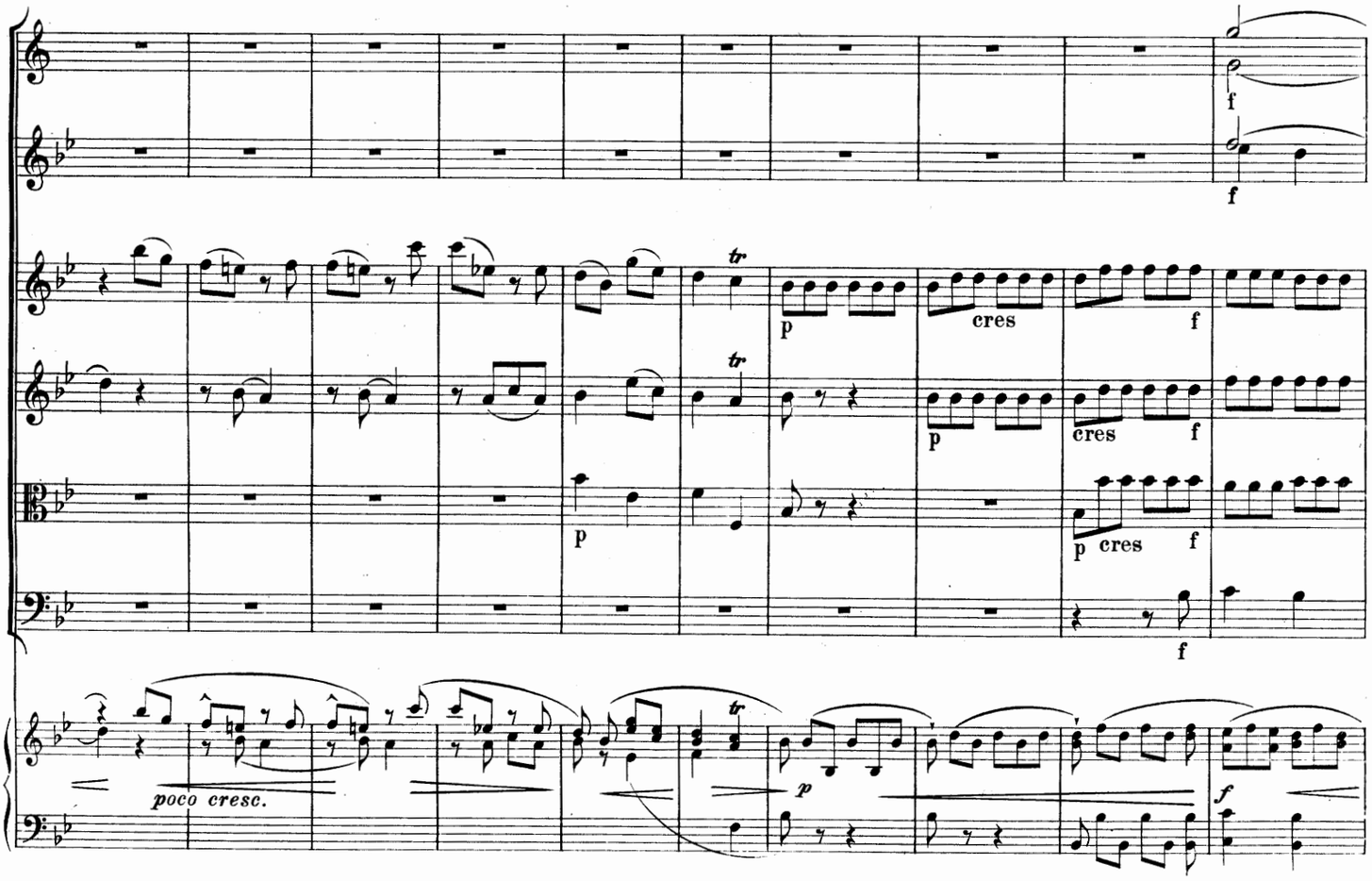

p
p
Soli
p 3 3 3 3
p
dolce

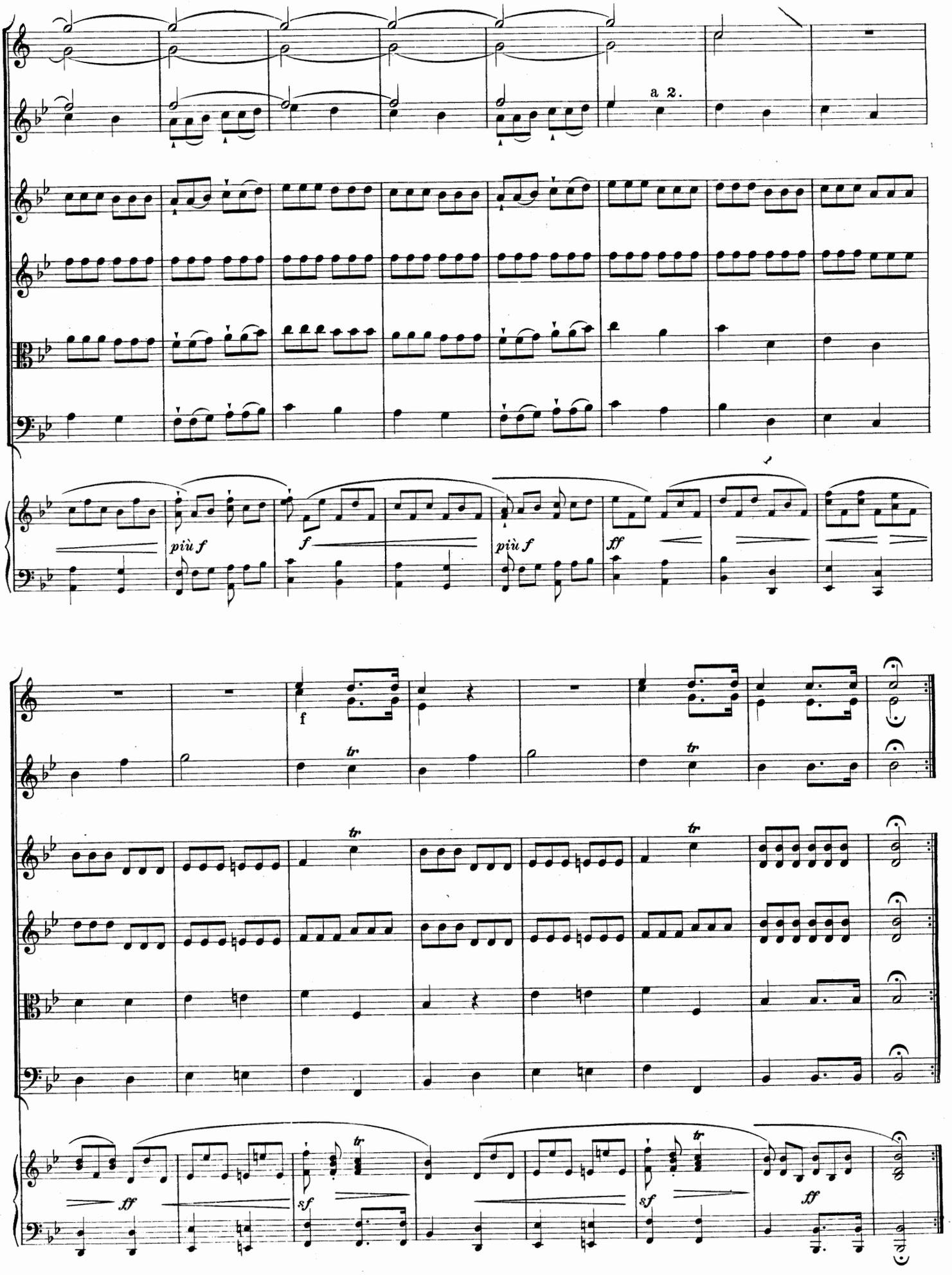

p
poco cresc.


f
f
f
f
f
f
sf
sf


f
sf
ff


sf
p
p
p


f
f
tr
p
cres
f
tr
p
cres
f
p
cres
f
f
poco cresc.
p
f


a 2.
più f
f
più f
ff
f
tr
tr
tr
ff
sf
tr
sf
tr
ff

SATZUNGEN

der Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Bayern.

§ 1.

Name und Zweck der Gesellschaft.

Unter dem Namen „**Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Bayern**“ verfolgt die Vereinigung den Zweck, solche Werke der Tonkunst zu veröffentlichen, die für die Musikgeschichte Bayerns von künstlerischer oder entwicklungsgeschichtlicher Bedeutung sind. Mit dem Jahre 1900 angefangen, soll alljährlich mindestens ein, dem Stand der modernen Musikforschung entsprechend redigierter, dabei aber der Praxis tunlichst entgegenkommender Band erscheinen

Das Geschäftsjahr der Gesellschaft beginnt am 1. April und schließt mit dem 31. März.

§ 2.

Sitz der Gesellschaft.

Die Gesellschaft hat ihren Sitz zu München.

§ 3.

Eintritt in die Gesellschaft.

Man wird Mitglied der Gesellschaft durch schriftliche oder mündliche Erklärung, welche an ein Mitglied des Ausschusses (§ 6) oder an einen der Vertrauensmänner (§ 8) zu richten ist.

§ 4.

Ausscheiden aus der Gesellschaft.

Jedes Mitglied der Gesellschaft ist befugt mit Schluß des Geschäftsjahres auszutreten. Die Austrittserklärung ist vor Ablauf desselben in schriftlicher Form an den Vorsitzenden des Ausschusses abzugeben.

Das Ausscheiden eines Mitgliedes hat die Auflösung der Gesellschaft nicht zur Folge. Eine Abfindung des ausscheidenden Mitgliedes unterbleibt.

§ 5.

Pflichten und Rechte der Mitglieder.

Der Jahresbeitrag ist auf vierzehn Mark festgesetzt und bei Ablieferung der Jahrespublikationen fällig. Jedes Mitglied erhält ein Exemplar der Jahrespublikationen.

§ 6.

Ausschuß der Gesellschaft.

Der Ausschuß der Gesellschaft besteht aus fünf Mitgliedern, von denen eines als Vorsitzender, eines als Leiter der Publikationen, eines als Schriftführer und eines als Rechner zu fungieren hat. Die Wahl des Ausschusses geschicht in der Generalversammlung und zwar werden der Leiter der Publikationen auf fünf, die übrigen Mitglieder auf drei Jahre bestellt. Scheidet ein Mitglied aus, so bestellt bis zur nächsten Generalversammlung der Ausschuß einen Ersatzmann.

Der Leiter der Publikationen hat die kunstwissenschaftliche Tätigkeit der Gesellschaft auszuüben, insbesondere die zur Drucklegung geeigneten Werke dem Ausschuß vorzuschlagen und die Verhandlungen mit den Mitarbeitern der Gesellschaft zu führen.

Der Ausschuß beschließt über die vorgeschlagenen Tonwerke und die von der Gesellschaft vorzunehmenden Rechtshandlungen, sowie über alle sonstigen Vereinsangelegenheiten, insbesondere über die Vertretung der Gesellschaft.

Die Ausschußversammlungen werden vom Vorsitzenden unter Mitteilung der Tagesordnung berufen und geleitet. Bei der Beschlußfassung entscheidet die absolute Mehrheit der abgegebenen Stimmen. Bei Stimmengleichheit gibt in kunstwissenschaftlichen Fragen die Stimme des Leiters der Publikationen, in den andern die des Vorsitzenden den Ausschlag.

§ 7.

Generalversammlung.

Die Generalversammlung der Gesellschaft ist zuständig zur Bestellung und Entlassung der Vereinsorgane, zu Beschlüssen über Rechtshandlungen gegenüber denselben, über Abänderung der Satzungen und Auflösung der Gesellschaft.

Die Berufung der Generalversammlung geschieht in der Regel durch den Vorsitzenden des Ausschusses in Form eines Rundschreibens.

Die Generalversammlung beschließt mit absoluter Mehrheit der abgegebenen Stimmen, vorbehaltlich der Bestimmung in § 9. Die Beschlüsse werden protokolliert und von den anwesenden Ausschußmitgliedern unterzeichnet.

§ 8.

Vertrauensmänner.

Zur Vertretung der Gesellschaftsinteressen wählt auf Vorschlag des Ausschusses die Generalversammlung für jeden Kreis Bayerns mit Ausnahme von Oberbayern einen Vertrauensmann auf die Dauer von drei Jahren.

Der Ausschuß hat mit den Vertrauensmännern in ständiger Fühlung zu bleiben.

§ 9.

Auflösung der Gesellschaft.

Ein Beschluß über Auflösung der Gesellschaft kann nur gefaßt werden, wenn bei Berufung der Generalversammlung dieser Gegenstand auf die Tagesordnung gesetzt war, und wenn wenigstens drei Vierteile der erschienenen Mitglieder ihre Zustimmung erklären.

Wird die Gesellschaft aufgelöst, so fällt ihr Vermögen einem von der Generalversammlung zu bestimmenden Zweck anheim.

(**Beschlossen von den Generalversammlungen am 19. November 1899 und am 15. März 1902.**)

Denkmäler der Tonkunst in Bayern.

Bisher erschienen:

Jahrgang I. **E. F. Dall'Abacos** ausgewählte Werke, erster Teil. Eingeleitet und herausgegeben von *Adolf Sandberger*.

» II. Band 1. Klavierwerke von **Johann Pachelbel** nebst beigefügten Stücken von **W. H. Pachelbel**. Eingeleitet u. herausgegeben von *Max Seiffert*. Mit biographischen Vorbemerkungen von *Adolf Sandberger*.

» II. Band 2. Ausgewählte Werke v. **J. K. Kerll**. Erster Teil. Eingeleitet und herausgegeben von *Adolf Sandberger*.

» III. Band 1. **Symphonien der Pfalzbayerischen Schule** (Mannheimer Symphoniker). Erster Teil. Eingeleitet und herausgegeben von *Hugo Riemann*.

» III. Band 2. **Ludwig Senfls** Werke, Teil I. Eingeleitet und herausgegeben von *Th. Kroyer*, nebst einer Abhandlung über Senfls Geburtsort und Herkunft von *Adolf Thürlings*.

» IV. Band 1. **Johann Pachelbel,** Orgelkompositionen nebst beigefügten Stücken von **Wilh. Hieron. Pachelbel.** Eingeleitet und herausgegeben von *Max Seiffert*.

Jahrgang IV. Band 2. Ausgewählte Werke von **Chr. Erbach.** Teil I. Werke für Orgel u. Klavier. Werke **Hans Leo Hasslers.** Teil I. Werke für Orgel und Klavier mit beigefügten Stücken von **Jacob Hassler.** Eingeleitet u. herausgegeben von *E. von Werra*.

» V. Doppelband. Lieferung I. Bemerkungen zur Biographie **Hans Leo Hasslers** und seiner Brüder, sowie zur Musikgeschichte der Städte Nürnberg und Augsburg im 16. und zu Anfang des 17. Jahrhunderts. Herausgegeben von *Adolf Sandberger*.

» V. Lieferung II. Werke **Hans Leo Hasslers.** Teil II. Eingeleitet und herausgegeben von *R. Schwartz*.

» VI. Band 1. **Nürnberger Meister der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts:** Geistliche Konzerte und Kirchenkantaten. Eingeleitet und herausgeg. von *Max Seiffert*.

» VI. Band 2. Ausgewählte Werke von **Agostino Steffani.** Teil I. Herausgegeben von *Alfred Einstein* und *Adolf Sandberger*.

» VII. Band 1. Ausgewählte Werke von **Johann Staden,** Teil I. Eingeleitet u. herausgegeben v. *Eugen Schmitz*.

Jahrgang VII. Band 2. **Symphonien der Pfalzbayerischen Schule** (Mannheimer Symphoniker). Zweiter Teil, 1. Hälfte. Eingeleitet und herausgegeben von *Hugo Riemann*.

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.