

Ad Chorum Rothensem

*|| Zur Musikipflege in der ehemaligen Prämonstratenserreichsabtei
Rot an der Rot gegen Ende des 18. Jahrhunderts**

1. Zur Quellenlage klösterlicher Musikipflege im endenden 18. Jahrhundert

a) Die Musikalien

Die Erforschung der klösterlichen Musikkultur¹⁾ Süddeutschlands kann sich vorwiegend nur in eng gesteckten Bahnen bewegen, und die zeitliche Themeneingrenzung des vorliegenden Beitrags folgt weniger einer frei getroffenen Wahl als vielmehr dem Zwang, der sich aus der äußerst beschränkten Quellenlage ergibt. Bei der Suche nach Notenmaterial, mit dessen Hilfe man sich über das musikalische Leben in den Klöstern informieren kann, stellt man schnell fest, daß fast nur noch Dokumente aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts existieren²⁾. Da bis

*) Die speziellen und vertiefenden Passagen mit einzelnen Beispielen des Roter Notenbestands sind im vorliegenden Beitrag zur Unterscheidung vom Haupttext mit den allgemeinen Informationen durch Petitdruck abgesetzt. — Da außerdem zahlreiche Komponisten und Musiker jener Zeit genannt werden, die heute kaum mehr bekannt sind und zu denen man in den gängigen Nachschlagewerken in der Regel nichts finden kann, befindet sich im Anhang ein Verzeichnis mit den Lebensdaten und — soweit für notwendig erachtet — biographischen Notizen; zu weiteren Personen (z. B. Konventualen von Rot oder aus anderen Klöstern) wurden diese Informationen — wenn möglich — im laufenden Text genannt.

¹⁾ Wenn in diesem Beitrag von »Musik« gesprochen wird, so ist damit ausschließlich »Kunstmusik« (oder anders formuliert: »komponierte Musik«) gemeint; der Gregorianische Choral bleibt als Sonderfall unberücksichtigt (wie es sich dabei ja auch nach kirchlichem Verständnis nicht um »Musik« im umgangssprachlichem Sinne handelt, sondern um Bestandteil der Liturgie), soweit er nicht in Werke des angesprochenen Bereichs in irgendeiner Art und Weise einbezogen worden ist.

²⁾ Vereinzelt erhaltene Kodizes mit beispielsweise früher Mehrstimmigkeit widersprechen dieser Feststellung nicht grundsätzlich; auch die spärlichen Handschriften und Drucke, die noch ungefähr bis 1700 zurück dokumentiert werden können (s. beispielsweise Gertraut HABERKAMP, *Die Musikhandschriften der Benediktinerabtei Ottobeuren*, München 1986; = *Kataloge Bayerischer Musiksammlungen*, Bd. 12), bilden eher die Ausnahme.

dahin nahezu ausschließlich zeitgenössische Musik aufgeführt wurde, konnten die Noten mit Werken vorausgegangener Epochen — sobald sich der stilistische Geschmack gewandelt hatte — bedenkenlos aus den Musikalienbeständen entfernt werden. Während rückwärts gerichtet der zeitliche Rahmen deshalb mit ca. 1750 endet, vereinzelt ältere Dokumente aber immerhin noch erhalten sind, so zog die Säkularisation von 1803 auf der in die Gegenwart gerichteten Zeitachse hingegen einen abrupten und ausnahmslosen Schlußstrich; für alle Klöster Oberschwabens — und somit auch für die Prämonstratenserreichsabtei »Mönchsrot« — endete in diesem Jahr ihre Existenz. Während neben den Kunstschatzen ebenso die wertvollen Bibliotheken von den neuen Herren ausgeraubt worden sind, entgingen wenigstens die Notenbestände teilweise der Plünderung; traditionell wurden Musikalien nämlich auf der Empore bei der Orgel aufbewahrt und lagen deshalb nicht so sehr im Blickfeld. Schlimmstenfalls warf man das nun wertlos erachtete Material³⁾ einfach weg oder verwendete das Papier zum Feueranzünden⁴⁾. Wenig günstiger lag der Fall, wenn man sich um die Papierstöbe einfach nicht weiter kümmerte und die Noten auf irgendeinem Dachboden achtlos ihrem Schicksal überließ — dann taten eben die Witterung und Schädlinge ihr vernichtendes Werk.

Erst um 1936 bemühte sich der neue, seit dem Vorjahr amtierende Direktor des damaligen Musikinstituts der Universität Tübingen⁵⁾, Ernst Fritz Schmid, um das musikalische Erbe der Region. Er gründete hier das »Schwäbische Landesmusikarchiv« mit dem Ziel, die im Lande⁶⁾ an tausenden von Stellen noch verstreuten Schätze historischer Musikalien und Musikinstrumente aufzuspüren, zu sammeln, pfleglich zu verwahren, zu inventarisieren und der Allgemeinheit auf alle geeignete Art zugänglich

³⁾ Der Grund für das mangelnde Interesse ist ebenso banal wie einleuchtend: die Werke waren für das quasi-professionelle Musikleben der Klöster bestimmt und stellten dementsprechend an die Ausführenden ziemlich hohe aufführungstechnische Anforderungen. In den kleinen Landgemeinden, die die kulturelle Nachfolge der örtlichen Konvente übernommen hatten, musizierten nun Laien und Dilettanten, deren Können zur Bewältigung der musikalischen Schwierigkeiten einfach nicht mehr ausreichte.

⁴⁾ Hierfür diente es nachweislich noch bis in die Zeit der Weimarer Republik; so wird z. B. berichtet, daß 1927 der gesamte prachtvolle Notenbestand [eines nicht näher bestimmten] ehemaligen berühmten Reichstiftes in der Waschküche der Frau Kirchenmesner als Brennmaterial sein Ende gefunden hatte (Ernst Fritz Schmid, *Das Schwäbische Landesmusikarchiv in Tübingen*, Vortrag, gehalten am 11. Februar 1937 in Nürtingen, Typoskript, S. 7).

⁵⁾ Heute: »Musikwissenschaftliches Institut der Universität Tübingen«.

⁶⁾ Gemeint sind zu jener Zeit Württemberg und Hohenzollern.

zu machen⁷⁾. Hierbei wurde er vom Bischöflichen Ordinariat (Rottenburg) und vom Evangelischen Kirchenrat (Stuttgart) unterstützt⁸⁾. Oft kam er jedoch zu spät: die unersetzlichen Dokumente existierten schon nicht mehr, und ist es recht erstaunlich, welch umfangreiche Sammlung in der kurzen Amtszeit Schmid⁹⁾ dennoch zusammengetragen werden konnte. Neben Musikalienbeständen aus mehreren evangelischen und katholischen Pfarrämtern sowie den früheren oberschwäbischen Klöstern Gutenzell, Isny, Ochsenhausen, Siessen und Weingarten¹⁰⁾ gelangten auch Noten aus der ehemaligen Prämonstratenserreichsabtei Rot an der Rot ins »Schwäbische Landesmusikarchiv«; in dieser Teilsammlung, deren Dokumente zur Markierung ihrer einheitlichen Herkunft mit der Archivsignatur »A« bezeichnet sind, befinden sich außerdem noch einige Musikalien aus dem dortigen Pfarramt. Unter insgesamt 179 Signaturen¹¹⁾ verbirgt sich eine etwas größere Anzahl von Werken, da auch für Konvolute mit Sammlungen und Sammelwerken nur eine Nummer vergeben worden ist. Ungefähr 20 bis 30 Signaturen dürften zu Musikalien gehören, die erst nach der Säkularisation nach Rot gelangt sind, der überwiegende Teil stammt aber mit Sicherheit aus Klosterbesitz.

Der Notenbestand des Schwäbischen Landesmusikarchivs bildet nahezu die einzige Grundlage zur Erforschung des Musiklebens im Kloster Rot

⁷⁾ Ernst Fritz SCHMID, *Das Schwäbische Landesmusikarchiv in Tübingen* (wie Anm. 4), S. 5.

⁸⁾ Ersuchen an die Pfarreien, Schmid bei seiner Suche behilflich zu sein, erschienen im *Amtsblatt der evangelischen Landeskirche in Württemberg* (Bd. 27, Nr. 24, 18. Mai 1936, S. 192f.) und im *Kirchlichen Amts-Blatt für die Diözese Rottenburg* (Bd. 15, Nr. 14, 30. Mai 1936, S. 249).

⁹⁾ Bereits im März 1937 verließ Schmid die Universität Tübingen.

¹⁰⁾ In Weißenau oder Obermarchtal, wo man z. B. ebenfalls nach alten Noten suchte, war aus dem Klosterbesitz hingegen nichts mehr vorhanden; die ebenfalls im Schwäbischen Landesmusikarchiv aufbewahrten Musikalien von dort setzen sich ausschließlich aus Handschriften und Drucken des 19. Jahrhunderts zusammen.

¹¹⁾ Die bereits 1936/37 archivierten Noten tragen die Signaturen A 001 bis A 175; einige später eingegangene Dokumente wurden erst in den 1960er Jahren katalogisiert und dann unter den Signaturen Aa 1 bis Aa 4 abgelegt. Damit gehört der Bestand aus Rot an der Rot zu den reichhaltigsten Teilsammlungen des Archivs; nur diejenigen aus Gutenzell bzw. Ochsenhausen (insgesamt 615 bzw. 563 Signaturen) sind größer, während die Bestände aus Biberach, Herrenberg, Rottenburg oder Weingarten (unabhängig von ihrer inhaltlichen Vergleichbarkeit) im Umfang ungefähr demjenigen aus Rot entsprechen; die Anzahl von Archivalien aus weiteren 22 Herkunftsorten sind jeweils beträchtlich kleiner. — Detaillierte Titelaufnahmen des Musikalienbestands aus Rot an der Rot (zusammen mit demjenigen aus dem Benediktinerkloster Isny) s. Georg GÜNTHER, *Musikalien des 18. Jahrhunderts aus den Klöstern Rot an der Rot und Isny — Katalog*, Stuttgart 1997 (= *Quellen und Studien zur Musik in Baden-Württemberg*, Bd. 2); künftig als »Katalog Rot« zitiert.

an der Rot. Weitere Musikalien, die in irgendeinem Zusammenhang mit der ehemaligen Reichsabtei stehen, sind zwar bekannt, haben aber für das Gesamtrepertoire des Klosters nur geringe Bedeutung¹²⁾. Einzig ein Antiphonarium, das Michael Haydn im Auftrag des Klosters 1792 bearbeitet hatte, wirft noch ein bezeichnendes Licht auf die Art und Weise, wie der Gregorianische Choral zu jener Zeit dort aufgeführt worden ist¹³⁾.

b) Zeitgenössische Berichte

Neben den Musikalien selbst könnten noch zeitgenössische Sekundärquellen als Informationsgrundlage dienen, jedoch existieren zu dem fraglichen Themengebiet fast keine derartigen Zeugnisse. Die damaligen Musikzenungen nahmen von der klösterlichen Musikkultur offenbar — mit einer Ausnahme — keine Notiz, und die wenigen musikgeschichtlich bedeutsamen Buchveröffentlichungen der Zeit beschränken sich auch nur auf die Beschreibung des städtischen Musiklebens. Lediglich eine umfangreiche, handschriftlich überlieferte Abhandlung, die der Salemer Pater Matthias Bisenberger (1698–1767) unter dem Titel »De musica monachorum« verfaßt hat, setzt sich — übrigens sehr kritisch — mit diesem Thema auseinander¹⁴⁾; sie stammt zwar bereits aus dem Jahr 1737, beschäftigt sich aber mit einer Musik, die stilistisch derjenigen des endenden 18. Jahrhunderts dennoch sehr nahesteht; außerdem zeigen Umfang und Repertoire der noch erhaltenen Musikalien aus Klosterbesitz,

¹²⁾ Es handelt sich dabei um Werke von Klosterkomponisten, die nachweislich in Rot an der Rot tätig gewesen sind; solche Noten werden heute in der Staatsbibliothek zu Berlin (nach Auskunft von Dr. Joachim Jaenecke gehörten sie zuvor dem Kloster Heggbach bzw. dem Grafen Waldbott-Bassenheim), im Archiv der Wallfahrtskirche Maria Steinbach (diese stand seit 1181 unter dem Patronat von Rot an der Rot; die Musikalien dürften in oder speziell für Maria Steinbach angefertigt worden sein) und im Archiv von Schloß Zeil (Verbringung nicht rekonstruierbar) aufbewahrt. Auch Provenienzrecherchen auf der CD-ROM *RISM Serie A/II, Musikhandschriften nach 1600* (München o. J., 5. Aufl.), brachten keine weiteren Ergebnisse. — Soweit dies nicht ausdrücklich angegeben ist, beziehen sich alle Signaturangaben des folgenden Artikels auf die Bestände des Schwäbischen Landesmusikarchivs.

¹³⁾ Eine umfassende Studie zu diesem Dokument hat Manfred Hermann SCHMID vorgelegt: *Das Antiphonarium von Michael Haydn (1792) — Auftrag, Entstehung und Überlieferung*, in: *Mozart-Studien*, Bd. 2, Tutzing 1993, S. 91–118.

¹⁴⁾ Der vollständige lateinische Text ist in mehreren Fortsetzungen veröffentlicht in: *Cistercienser-Chronik* 6ff., 1894ff., S. 49ff. Für den vorliegenden Beitrag wurde die deutsche Übersetzung verwendet, die bereits vierzig Jahre zuvor in Auszügen erschienen ist (Josef BADER, *Das Badische Land und Volk*, Freiburg 1853, Bd. 1, S. 75–78).

daß sich an der von Bisenberger beschriebenen Situation bis zur Säkularisation nicht viel geändert hatte.

Zunächst meint Bisenberger zwar, daß *an und für sich* [...] *die Musik ein unschuldiges Ding sei, sie wirkt unter den Menschen aber gut oder schlimm — je nach dem Gebrauche. Daher mag sie in den Klöstern wohl geduldet werden, so lange ihre Uebung dem Zwecke des Mönchtums keinen Abbruch thut.* Der Verfasser räumt zudem ein, daß sie [...] *für die jüngern Klostergeistlichen sogar nützlich sein kann, indem sie dieselben von dem Mißbrauche ihrer freien Stunden abhält.* Jedoch muß sich die Beschäftigung mit Musik schnell zum Selbstzweck entwickelt haben, und die klösterliche Abgeschiedenheit diente manchem Konventualen offenbar häufig nur dazu, sich ungestört mit seinem Hobby beschäftigen zu können; Bisenberger fährt nämlich fort: *Da gibt es Klostergeistliche, welche an nichts anderes denken, als an ihre Noten. Wo sie sich befinden, in der Zelle, im Chore, in der Schule, überall träumen sie nur von ihrer Musik. Die geistlichen Uebungen, die wissenschaftlichen Studien, die klösterlichen Geschäfte gelten ihnen nichts gegen dieselbe — sie ist ihnen Alles in Allem.* Verantwortlich für diese Mißstände war wohl v. a. die Klosterleitung, die ihrer architektonischen Prachtentfaltung und der prunkvollen Ausgestaltung der Gebäude mit Gemälden und Skulpturen ein musikalisches Pendant gegenüberstellen wollte. Wie man Bisenbergers weiterem Bericht entnehmen kann, wurden entsprechende Kriterien bereits bei der Auswahl der Postulanten aufgestellt:

Und kommt in solche Klöster ein Kandidat, so lautet die erste Frage, ob er musikalisch sei. Seine übrige Erziehung und Bildung wird als Nebensache betrachtet. Ist er nun ein Musiker, und wäre er's unter Bänkelsängern und Gaunern geworden; hätte er seine ganze Gesundheit und Sittlichkeit dabei eingebüßt — er wird aufgenommen. Lump oder Bettler, heißt es leichtsinnig, wenn er nur Musik versteht, das Uebrige wird sich schon machen. So gerathet dann mit manchem guten Musiker ein leidenschaftlicher, unruhiger, verderblicher Kopf in's Kloster, der überall Unheil anrichtet und das klösterliche Heiligtum den größten Gefahren aussetzt. Wahrlich, in diesem Sinne möchte man wünschen, die Klöster hätten die Musik niemals kennengelernt¹⁵⁾.

¹⁵⁾ Alle Zitate nach Josef BADER, wie Anm. 14. — Ähnliche Informationen kann man Dokumenten des 17. und 18. Jahrhunderts aus der Zisterze Heggbach entnehmen, in denen immer wieder auf die Musikalität der Postulantinnen als Voraussetzung zur Aufnahme in den Konvent hingewiesen wird (vgl. Otto BECK, *Die Reichsabtei Heggbach* —

Für die Zeit unmittelbar vor der Säkularisation vermitteln dann eigentlich nur zwei weitere Dokumente von sehr unterschiedlicher Beschaffenheit einige allgemeine Auskünfte über die Musikgeschichte der oberschwäbischen Klöster. 1790 erschien in der Zeitschrift *Musikalische Korrespondenz der teutschen Filarmonischen Gesellschaft* der Artikel *Etwas über die schwäbischen Reichsklöster, in Hinsicht auf Musik*¹⁶), bei dem es sich wahrscheinlich um den einzigen zeitgenössischen Bericht zu diesem Thema handelt, der in einem »weltlichen« Fachorgan publiziert und somit einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich gewesen ist.

Die andere Quelle besteht aus einer detaillierten Liste der Mitwirkenden zweier Konzerte mit Joseph Haydns Oratorium »Die Schöpfung«, die in Biberach/Riß unter der Leitung von Justinus Heinrich Knecht bereits vier Jahre nach der privaten bzw. drei Jahre nach der öffentlichen Uraufführung (1798 bzw. 1799 in Wien) stattgefunden haben (30. September und 1. Oktober 1802); hier ist eine größere Anzahl von Konventualen aus benachbarten Klöstern nachgewiesen, die neben Musikern aus der Freien Reichsstadt und anderen (meist benachbarten) Orten mit-sangen und -spielten¹⁷).

Wie im folgenden deutlich wird, hatte die Musikpflege in der Prämonstratenserreichsabtei Rot an der Rot gerade gegen Ende des 18. Jahrhunderts in mehrfacher Hinsicht ein sehr hohes Niveau erreicht, und ein Bericht über Oberschwabens Klöster *in Hinsicht auf Musik* hätte diesen Konvent demnach besonders berücksichtigen, ja, sogar hervorheben müssen. Daß der Verfasser des Artikels lediglich die Orgeln von Weingarten, Ochsenhausen, Ottobeuren, Weißenau und Obermarchtal erwähnt, ist noch nachvollziehbar; zu jener Zeit verfügte der 1786 eingeweihte Kirchenneubau nur über die im selben Jahr fertiggestellte kleine Chororgel. Das Hauptinstrument, eine der großen Orgeln der Region von

Kloster, Konvent, Ordensleben. Ein Beitrag zur Geschichte der Zisterzienserinnen, Sigmaringen 1980, S. 312f.).

¹⁶) Speyer (Boßler), 1790, Nr. 13 (Sp. 103f.) und Nr. 14 (Sp. 105ff.). — Der Bericht ist mit K—i gezeichnet und dürfte von Justinus Heinrich Knecht verfaßt worden sein, der sowohl in der gleichfalls bei Boßler erschienenen »Vorgängerin« dieser Zeitschrift, der *Musikalischen Real-Zeitung* (1788–90), als auch in der *Musikalischen Korrespondenz* mehrfach namentlich gezeichnete Artikel veröffentlicht hat.

¹⁷) Dieses handschriftlich überlieferte Verzeichniß der musicierenden Personen bei der Schöpfung, aufgeführt in Biberach 1802 wird heute im dortigen »Wieland-Museum« aufbewahrt (Signatur WM Hs. 1683). Erstmals vollständig publiziert und kommentiert in: Georg GÜNTHER, *Singt dem Herren alle Stimmen — Haydns »Schöpfung« in Biberach 1802*, in: *Musik in Baden-Württemberg — Jahrbuch*, Stuttgart 1996, S. 42–63.

Johann Nepomuk Holzhey (einem der damals bedeutendsten Orgelbauer Süddeutschlands), befand sich noch im Bau und ist erst 1792 vollendet worden. Des weiteren wird dann aber berichtet, daß *jedes Kloster [...]* *in seinen Mauren, wenn nicht mehrere, doch immer beinahe einen gewiß in sich [beherberge], der in der Tonsezkunst sich hervorthut*, und der Verfasser nennt *P. Willhelm [sic] Hanser* (bisher nicht identifizierbar) und *P. Benedict Wenz* aus Schussenried, *Sixtus Bachmann im Reichskloster Marchthal*, *Alois Wiest* aus Weißenau und *Aemilian Rosengart* aus Ochsenhausen — daß in Rot an der Rot mit Nikolaus Betscher sogar einer der bedeutendsten und begabtesten Komponisten der Region seit 1789 Abt gewesen ist, wird indessen verschwiegen¹⁸⁾.

Offenbar ebenso ausgegrenzt blieben die musizierenden Konventualen aus Rot an der Rot bei der Aufführung von Haydns »Schöpfung«, dem nicht hoch genug zu bewertenden musikalischen Großereignis von 1802. Müßte man nicht aufgrund der entsprechenden Voraussetzungen erwarten, daß Musiker von dort ganz selbstverständlich daran teilnehmen würden? Indessen weist die genannte Liste zwar Sänger, Geiger, Bratscher, Kontrabassisten und je einen Flötisten bzw. Oboisten aus den Klöstern Obermarchtal, Ochsenhausen und Schussenried nach, jedoch keine Musiker aus Rot an der Rot.

Eine mögliche Erklärung hierfür ist, daß zwischen Ochsenhausen und Rot an der Rot damals vermutlich nicht die allerbesten Beziehungen bestanden. Bei der Durchsicht des Findbuchs zu den Roter Akten, die heute im Hauptstaatsarchiv (Stuttgart) aufbewahrt werden, gewinnt man schnell den Eindruck, daß die beiden Klöster — etwas zugespitzt formuliert — eigentlich nur durch Rechtsstreitigkeiten miteinander verbunden waren. Auch ein Austausch von Musikalien hat zwischen Rot und Ochsenhausen offenbar nicht stattgefunden: unter den erhaltenen Musikalien aus Ochsenhausen befinden sich keine Werke von Roter Klosterkomponisten (z. B. Willebold Angeber oder Nikolaus Betscher), im Roter Bestand sind keine aus Ochsenhausen (bspw. von Gregor Schmid oder Aemilian Rosengart) vorhanden¹⁹⁾. Und da Knecht wahrscheinlich jedem Ärger aus dem Weg gehen wollte, legte er sich bei der Zusammenarbeit eben nur auf eines der beiden Klöster — nämlich Ochsenhausen — fest,

¹⁸⁾ Diese Tatsache ist auch deshalb recht erstaunlich, weil mit Obermarchtal und Weißenau immerhin zwei Prämonstratenserklöster berücksichtigt wurden.

¹⁹⁾ Vgl. hierzu Georg GÜNTHER, *Musikalien des 18. und 19. Jahrhunderts aus Kloster und Pfarrkirche Ochsenhausen — Katalog*, Stuttgart 1995 (= *Quellen und Studien zur Musik in Baden-Württemberg*, Bd. 1).

und unterschlug Rot bei seinem Zeitschriftenartikel über das Musikleben der Region ebenfalls.

2. Das Repertoire des Klosters Rot an der Rot

a) Der erhaltene Notenbestand

Wie die Durchsicht der Musikalien verschiedener oberschwäbischer Klöster ergeben hat, können bereits aus dem äußeren Erscheinungsbild der Noten allgemeine und ortsspezifische Informationen gewonnen werden. Erstere vermitteln Einblicke in die Musikpraxis der Zeit (und dies nicht nur hinsichtlich der klösterlichen Musikkultur) und stellen somit wichtige Dokumente für die historische Aufführungspraxis dar; die individuellen Ausprägungen des Materials können hingegen etwas Licht in die lokale Musikgeschichte bringen und damit gleichzeitig dazu dienen, einen in der Regel bisher »weißen« Fleck im Mosaik der landeskundlichen Musikforschung mit Inhalt zu füllen.

Der überwiegende Teil des Roter Bestands setzt sich aus handschriftlichen Noten zusammen. Vor allem gestochene Musikalien sind damals sehr kostspielig gewesen, und so war es für das Kloster einfach billiger, eigene Konventualen als Kopisten zu beschäftigen (aufgrund der musikalischen Voraussetzungen der Postulanten dürften die meisten Mönche des Notenschreibens kundig gewesen sein). Als Vorlagen haben wahrscheinlich vorwiegend wiederum Handschriften gedient, die man sich beispielsweise bei befreundeten Klöstern besorgte; andere Musikalien sind sicherlich im Rahmen von Gastgeschenken in den Konvent gelangt. Am Bestand aus Rot an der Rot läßt sich außerdem zweifelsfrei nachweisen, daß auch Aufträge zur Herstellung von Musikalien nach auswärts vergeben worden sind, die man vielleicht durch den Tausch mit eigenen Handschriften bezahlte.

Ein wichtiges Zeugnis hierfür ist der umfangreichste Teilbestand mit Werken eines Komponisten (Joseph Alois Holzmann²⁰), der sich aus sechs Messen (A 012, A 029, A 112 bis A 115), dreizehn Offertorien (A 116 bis A 128)

²⁰) Wahrscheinlich handelte es sich bei Holzmann um den in Hall (Tirol) wirkenden Musiker. — Siehe hierzu den Artikel »Hall (Tirol)« von Walter SENN in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 5, Kassel 1956, Sp. 1355. — Werke von Holzmann scheinen gegen Ende des 18. Jahrhunderts in der Region recht beliebt gewesen zu sein;

und sieben Marienantiphonen »Salve Regina« (A 057 bis A 063) zusammensetzt. Von den insgesamt 26 Konvoluten stammen 19 von einem einzigen Kopisten, der damit im Roter Bestand am häufigsten vertreten ist. Dennoch weisen die Noten Merkmale auf, die für eine Herstellung außerhalb Rots sprechen^{20a)}.

Neben der Orgel wurde die Fundamentstimme des Orchesters noch mit dem damaligen Baßinstrument der Streicher — dem sogenannten Violone (heute für gewöhnlich durch den Kontrabaß vertreten) — besetzt. Dessen Part ist mit dem der Orgel nahezu identisch, weswegen es bei Noten, die für auswärts bestimmt waren, ausreichte, nur eine Baßstimme auszuschreiben; die zusätzliche Kopie konnte man dann bei Bedarf am Bestimmungsort anfertigen. Genau diese Beobachtung läßt sich bei den von diesem Schreiber hergestellten Stimmensätzen machen: entweder liegt keine Violone-Stimme vor, oder aber das betreffende Stimmheft stammt als einziges von anderer Hand (nämlich von einem Roter Kopisten).

Ein weiteres Indiz für eine Lieferung auf Bestellung ist eine in dieser Form nur hier auftauchende Numerierung; auf dem Umschlag der Notenkonvolute befindet sich jeweils auf der Titelseite (Mitte oben) eine Zählung, die wahrscheinlich damals zum Vollständigkeitsnachweis der Sendung gedient bzw. über deren Gesamtumfang informiert hat.

Bei einigen wenigen Handschriften können auch die Notendrucke nachgewiesen werden, die entweder direkt oder indirekt als Kopiervorlage gedient haben; auch im Roter Bestand läßt sich hierfür ein berühmtes Beispiel finden.

A 146 — Giovanni Battista Pergolesi: Stabat mater

Im endenden 18. Jahrhundert ist dieses Werk in einer Bearbeitung von Johann Adam Hiller weit verbreitet gewesen; er hatte die ursprünglich nur mit Sopran und Alt zu besetzenden Vokalstimmen um Tenor und Baß erweitert, dem lediglich aus Streichern bestehenden Orchester noch zwei Flöten und zwei Oboen hinzugefügt und den lateinischen Originaltext durch eine Nachdichtung von Friedrich Gottlieb Klopstock ersetzt (Textbeginn: »Jesus Christus schwebt am Kreuze«). Der Druck dieser Fassung ist 1776 unter folgendem Titel erschienen: *Iohann Baptist Pergolese vollständige*

Kompositionen lassen sich im Schwäbischen Landesmusikarchiv z. B. auch noch in den Teilbeständen aus Gutenzell, Ochsenhausen und Rottenburg (hier sogar über zwanzig Titel) nachweisen.

^{20a)} Dieser Schreiber, der im Roter Bestand mit dem Sigel »SA 01« gekennzeichnet ist, konnte zwischenzeitlich auch im Bestand des Zisterzienserklosters Stams (Österreich) nachgewiesen werden. Auch dort handelt es sich bei den von ihm angefertigten Musikalien um Notenmaterial, das ausschließlich Werke von J. A. Holzmann enthält (insgesamt acht Konvolute, geschrieben zwischen ungefähr 1785 und 1798). — Für den entsprechenden Schriftvergleich und diese Mitteilung danke ich sehr herzlich Frau Dr. Hildegard Herrmann-Schneider vom Institut für Tiroler Musikforschung (Innsbruck).

Passionsmusik zum STABAT MATER, mit der Klopstockischen Parodie; in der Harmonie, verbessert, mit Oboen und Flöten verstärkt, und auf vier Singstimmen gebracht von Iohann Adam Hiller, Leipzig, verlegt die Dykische Buchhandlung, 1776. Hierauf bezieht sich direkt der Umschlagtitel der Roter Handschrift: *Johann Baptist Pergoleße [sic] Passions Music oder Deutsches Stabat Mater* [es folgt die Besetzungsangabe] *Restauratore Adamo Joanne Hiller Lipsiæ. 1776.*

Neben den ca. 145 Handschriften befinden sich unter den Klostermusikalien aus Rot an der Rot gerade einmal zehn gedruckte Stimmensätze. Die meisten Veröffentlichungen stammen aus dem Augsburger Lotter-Verlag, der für den süddeutschen Raum im Bereich der Kirchenmusik eine monopolähnliche Stellung innehatte²¹⁾.

KOMPONIST	WERK (ggf. mit Erscheinungsjahr)	SIGNATUR
Johann Melchior Dreyer	28 Psalmen op. 4	A 102
	(Augsburg: Lotter, 1791)	
	6 Messen op. 6	A 101
	(Augsburg: Lotter, 1792)	
Nonnosus Madlseder	6 Messen op. 17	A 103
	(Augsburg: Lotter, 1802)	
	15 Offertorien op. 2	A 133
	(Augsburg: Lotter, 1767)	
Eugen Pausch	5 Psalmen 50, 1 Stabat mater op. 3	A 135
	(Augsburg: Lotter, 1768)	
	5 Vespern op. 5	A 134
	(Augsburg: Lotter, 1771)	
Joseph Aloys Schmittbaur	32 Psalmen, 4 Antiphonen op. 3	A 174,02
	(Augsburg: Lotter, 1797)	
Johannes Evangel. Schreiber	Messe D-Dur op. 1	A 155
	(Darmstadt: Bossler, o. J.)	
Gregor Schreyer	6 Messen, 2 Requiem op. 2	A 175,01
	(Freiburg/Schweiz: Hault, 1749)	
	4 Vespern und 8 Psalmen op. 3	A 157
	(Augsburg: Rieger, 1766)	

²¹⁾ Weitere Verlage — jedoch von weitaus geringerer Bedeutung — konnten Rieger, Gombart oder Böhm sein (alle gleichfalls in Augsburg ansässig). Vereinzelt trifft man noch Ausgaben des Darmstädter Bossler-Verlags an, der in der anschließenden Liste genannte Druck des Verlags Hault (Freiburg/Schweiz) ist hingegen eine absolute Rarität.

Bei Werken mit Chor- und Orchesterbesetzung sind wir es heute gewöhnt, daß diese vom Dirigenten mithilfe einer Partitur einstudiert und geleitet werden; jenes für die moderne Musikpraxis selbstverständliche Hilfsmittel, das einen raschen Überblick über die Beteiligung der verschiedenen Instrumente vermittelt, fehlt in den Musikalien der Klöster vollständig. Ob es sich um handschriftliche oder gedruckte Noten handelt — grundsätzlich liegen diese nur als Stimmenmaterial vor. Eine Partitur war zu jener Zeit lediglich das Arbeitsmittel des Komponisten und konnte — nachdem man die Stimmen daraus abgeschrieben und somit das Aufführungsmaterial hergestellt hatte — fortgeworfen werden²²⁾. Der Chorregent leitete die Aufführung von der Orgel aus, wofür ihm eine in ein System notierte Baßstimme diente, die er mit der linken Hand spielte (s. nebenstehende Abbildung)²³⁾. Durch die beigefügte Generalbaßbezifferung konnte er sich über die harmonische Struktur des Werkes ausreichend informieren, und zugleich dienten diese Angaben dazu, mit der Rechten eine akkordisch geprägte Begleitung hinzu zu improvisieren; vereinzelt zeichnete er sich noch kurze Hinweise auf exponierte Vokal- oder Instrumentaleinsätze ein, selten wurden auch Stichnoten anderer Stimmen eingetragen.

Auffallend ist des weiteren, daß sich für die heute gewöhnlich mit mehreren Musikern besetzten Teile des Ensembles — also Chor und Streicher — ausschließlich Einzelstimmhefte nachweisen lassen; die für die »chorische« Besetzung notwendigen Dublierstimmen fehlen völlig²⁴⁾. Da auch dies nicht nur für die Roter Musikalien, sondern ebenso für alle anderen Klosterbestände gilt, darf man daraus schließen, daß damals allgemein höchstens bis zu drei Vokalisten bzw. Instrumentalisten je Stimme bei den Aufführungen beteiligt gewesen sind²⁵⁾.

²²⁾ Für die Musikalienbestände der oberschwäbischen Klöster gilt dies ausnahmslos; vereinzelt sind in anderen Notenbeständen von beispielsweise bayerischen Klöstern Partituren zwar noch erhalten, was aber als Ausnahme zu bewerten ist.

²³⁾ Nur in den seltenen Fällen, wenn die Orgel solistische Aufgaben zu übernehmen hatte, wurde ihr Part in Akkoladen zu zwei Systemen ausnotiert; dann entfiel die Generalbaßbezifferung.

²⁴⁾ Auch dies gilt sowohl für handschriftliche als auch gedruckte Stimmensätze. — Dublierstimmen tauchen erst in den Notenbeständen des 19. Jahrhunderts auf.

²⁵⁾ Die gedruckte Liste der Mitwirkenden an der ersten vollständigen Aufführung von Beethovens *Missa solemnis* (1830) führt beispielsweise für die Violinen je Pult maximal drei Mitspieler auf; vgl. das Faksimile in: Robert HAAS, *Aufführungspraxis der Musik*, Potsdam 1931, S. 254 (*Handbuch der Musikwissenschaft*).

adagiossimo.

Agnus Dei.

Auth. P. NB. Haist.
1767.

Letzte Seite der Orgelstimme von Nikolaus Betschers Requiem g-moll in der Handschrift des Komponisten (A 088). Neben der üblichen einstimmigen Notation mit Generalbaßbeifferung beachte man noch die für Betscher typische Form der Signierung im Explicit: *Auth. P. NB. Haist*[erkirch]. 1788.

Eine weitere Besonderheit kann man den Horn- und Trompetenstimmen entnehmen, aus denen dann weitere Rückschlüsse auf die Musikpraxis der Zeit gezogen werden können. Auch wenn beide Instrumente (immer jeweils paarweise) besetzt werden müssen, liegen dennoch nicht jedesmal auch vier sondern häufig nur zwei Stimmhefte für diese Bläser vor. Als Stimmbezeichnung wurde in großen Schriftzügen dann zwar z. B. nur *Cornu I^{mo}* und *Cornu II^{do}* eingetragen, im Verlauf des Stückes aber ein Instrumentenwechsel mit dem Hinweis *Clarino* ziemlich unscheinbar angezeigt (dies kann im Verlauf eines größeren Werkes — beispielweise einer Messe — mehrmals vorkommen). Der Part des Primo- bzw. Secundo-Instruments wurde also jeweils alternierend eingetragen und

der Tausch entsprechend gekennzeichnet. Dies hat zum einen zur Folge, daß in diesen Werken die Hörner nie gemeinsam mit den Trompeten erklingen, zum anderen aber auch, daß diese Instrumente jeweils von einem Musiker gespielt werden konnten. Etwas seltener ist dergleichen auch bei Flöten und Oboen anzutreffen. Bei der Feststellung, ob ein Stimmensatz vollständig erhalten ist oder ob Teile fehlen, kam man deshalb bei früheren Katalogisierungen immer wieder zu irrtümlichen Ergebnissen²⁶). Auch in gedruckten Musikalien kommt dies vor.

A 133 — Nonnosus Madlseder: 15 Offertorien op. 2

Die entsprechenden Bläserstimmen dieses Sammelwerks sind zu Beginn des Notenteils und in der Bogenform als *Cornu I* bzw. *Cornu II* bezeichnet, tatsächlich sind aber in einem Teil der Offertorien nur zwei Hörner, im anderen aber ausschließlich zwei Trompeten zu besetzen; hierauf wird allerdings bereits im Inhaltsverzeichnis und jeweils am Anfang der Stücke hingewiesen.

Äußerst konsequent wurde der Wechsel von Solo- und Tutti passages in den Vokalstimmen beachtet; ariose Abschnitte, Duette, Terzette oder Quartette sind ohne weiteres möglich, eine gleichzeitige Besetzung von Gesangssolisten und Chor kommt jedoch nicht vor²⁷). Außerdem kann man anhand einer Äußerlichkeit eine ohnehin naheliegende Vermutung hinsichtlich der Besetzung von Sopran und Alt bestätigen. In der Regel ist nämlich festzustellen, daß die Noten für diese beiden Stimm lagen deutlich stärkere Gebrauchsspuren aufweisen als die übrigen Noten (dabei handelt es sich v. a. um stark fingerfleckige Blattränder, beschädigte oder gänzlich gerissene Falze bei Doppelblättern, aber auch sonstige Verunreinigungen und weitere Beschädigungen kommen vor); dies gilt bezeichnenderweise aber nur für die Männerklöster und muß als geradezu »haptischer« Beweis für die Ausführung der beiden hohen Chorregister durch Knaben angesehen werden. Im Gegensatz hierzu kann man hinsichtlich des Erhaltungszustands zwischen den entsprechenden Stimmen

²⁶) So wurde z. B. bei der Aufzählung der beteiligten Instrumente bei dem bereits erwähnten *Stabat Mater* Pergolesis (A 146) neben die Besetzungsangabe 2. *Flauti Traversi* auf der Titelseite des Umschlags nachträglich und von zweiter Hand mit Bleistift *fehlen* eingetragen; gleichwohl ist deren Part vorhanden, befindet sich aber in der mit *Oboe Primo* bzw. *Oboe Secondo* bezeichneten Stimme (der Instrumentenwechsel erfolgt erst im Verlauf des Stückes).

²⁷) Im Schwäbischen Landesmusikarchiv können innerhalb des ganzen Musikalienbestands aus den ehemaligen Klöstern vielleicht zwei Fälle nachgewiesen werden, wo eine solistisch besetzte Gesangspassage in einem oder zwei Schlußtaktten mit dem einsetzenden Chor überlappt.

des Gutenzeller Bestands keine Unterschiede feststellen — die Nonnen des Zisterzienserinnenklosters gingen offenbar wesentlich sorgsamer mit dem Notenmaterial um.

Schließlich soll hier noch das ortstypische Erscheinungsbild der Musikalien dargestellt werden. Im Roter Bestand fällt zunächst eine größere Anzahl von Konvoluten auf, die in einem Doppelbogen aus grobem, grauem Papier liegen. Diese Umschläge dürften noch kurz vor der Säkularisation angefertigt worden sein, da in ihnen nur Werke aus dieser Zeit abgelegt worden sind. Wie dies auch bei anderen Klosterbeständen anzutreffen ist, wurde auf die erste Seite zunächst Titel und erforderliche Besetzung des betreffenden Stücks eingetragen; der Besitzvermerk *Ad chorum Rothensem* schließt die Aufschrift dann ab. Ungewöhnlicherweise fehlt eine Komponistenangabe, wie man sie ggf. sonst hier findet; diese Information folgt erst auf der zweiten Seite in kürzester Form (z. B. *Auth. Betscher* bei A 084, oder *Auth. Heyden* [sic] bei A 107).

Die Stimmen selbst wurden auf einzelne Blätter oder erforderlichenfalls auf mehrere ineinandergelegte Doppelblätter im Folioformat notiert, wobei es sich immer um spezielles Notenpapier — d. h. um ein Papier von besonders fester Qualität — handelt; dies war deshalb notwendig, weil bei gewöhnlichem Schreibpapier die besonders viel Tinte erfordernden Notenkörper schnell auf die Rückseite durchgeschlagen hätten. Handgeschriebene Musikalien aus dieser Zeit befinden sich deshalb übrigens in einem deutlich besseren Erhaltungszustand als die »jüngeren« des 19. Jahrhunderts, da man zu dieser Zeit grundsätzlich über schlechtere Papierqualitäten verfügte und häufig sogar nur »normales« (d. h. zu dünnes) Schreibpapier verwendete.

Die Handschrift der Klostermusikalien ist eigentlich immer sehr gut lesbar, was v. a. damit zusammenhängt, daß es sich um Praktika handelt — man mußte daraus spielen können. Gleichzeitig besitzt aber jeder Kopist sehr individuelle Züge, die eine eindeutige Zuordnung der Handschriften zu einer bestimmten Person fast immer ermöglicht²⁸). Für gewöhnlich haben sich die Schreiber jedoch nicht durch die Signierung ihrer Arbeit zu erkennen gegeben, weswegen man diese in der Regel namentlich nicht identifizieren kann. Im Roter Bestand lassen sich dennoch immerhin fünf Konventualen bestimmen: Autographe liegen von

²⁸) Diese Individualität ging übrigens im 19. Jahrhundert schnell verloren, da sich nun eine stark standardisierte Kanzleischrift einbürgerte. Gleichzeitig kann man daran aber auch die Musikalien der Klöster von denen der Pfarrämter nach der Säkularisation sehr gut unterscheiden.

den Komponisten Willebold Angeber und Nikolaus Betscher vor²⁹). Insgesamt sieben Stimmensätze stammen ganz oder teilweise von dem seit 1797 im Kloster als Chorregent tätigen Almachius Mohr³⁰), und mit hoher Wahrscheinlichkeit handelt es sich bei einem weiteren Schreiber um Renatus Aurelius Kötterle³¹); von ihm sind als einzige Zeugnisse seiner Kopistentätigkeit lediglich zwei Violinstimmen zu einem Te Deum von Franz Xaver Brixi (A 053) erhalten, und das Exemplar für den Secundo-Spieler enthält als Abschluß der Notenteils die Eintragung: *Descriptis P: Aurelius anno 1786*. Ungewöhnlich ausführlich hat seine Arbeit ein *Leonard Riedl* dokumentiert, der bisher aber noch nicht näher identifiziert werden konnte (= »SA 75«)³²); er notierte zunächst auf der Titelseite des einzigen von ihm stammenden Musikalienkonvoluts (A 159) *In usum Leonardi Riedl. Rhetorices primæ Studiosi Anno 1777*, und im Explicit einiger Stimmen sind dann genaue Daten angegeben, die den Fortschritt der Niederschrift nachweisen (beginnend mit *19 Marty 1777*, endend mit *24 Marty*).

Als letztes äußerliches Merkmal der klösterlichen Musikalien soll noch kurz auf zeitgenössische Ordnungsvermerke eingegangen werden. Sobald die Notenbestände einen gewissen Umfang erreicht hatten, wurde es erforderlich, diese sinnvoll strukturiert aufzubewahren. Zur inhaltlichen Orientierung dienten Signaturen, mit denen gleichartige

²⁹) Zur Kennzeichnung ihrer Zugehörigkeit zum Roter Bestand wurden die dortigen Schreiber mit dem Sigel »SA« (für »Schreiber des Bestandes mit der Signatur A«) bezeichnet (Angeber = »SA 05«, Betscher = »SA 04«). — Von Angeber tauchen noch Handschriften im Bestand aus dem Zisterzienserinnenkloster Gutenzell auf, für das er einige Werke komponiert hat; mit einer Ausnahme tragen diese Konvolute folgende, in etwas eigenwilligem Französisch verfaßte Widmung an die letzte dortige Äbtissin: *Dédies [sic] à Madame Madame la Baronne de Frey D'Erolzheim abbasse de la tres-célèbre abbaye impériale de Gutenzell ordre de Cîteaux, en Suabe*. — Biographische Studie über W. Angeber s. Georg GÜNTHER, »Untauglich zu königlich-erzherzoglichen Kriegsdiensten« — *Der Komponist Willebold Angeber (1771–1833) im Kloster Rot an der Rot*, in: *Musik in Baden-Württemberg — Jahrbuch 1997*, Stuttgart 1997, S. 31–44.

³⁰) Im Explicit einiger Stimmen von A 109, der Stimmenabschrift zweier Motetten von F. X. Heel, notierte Mohr: *Pat. Almachius Mohr p. t. choriregens Mppa 1797* (u. ä.); im Katalog Rot (s. Anm. 11) ist Mohr mit dem Sigel »SA 07« bezeichnet. — Biographische Angaben zu Mohr s. Pius GAMS OSB, *Nekrologien der auf dem Territorium der jetzigen Diözese Rottenburg, bzw. des Königreichs Württemberg, gelegenen und im J. 1802–3 aufgehobenen Benediktiner- und Prämonstratenser-Klöster nach dem Personenstand v. J. 1802*, in: *Theologische Quartalschrift* 61, Tübingen 1879, S. 270ff. Allerdings wußte Gams nichts von Mohrs musikalischer Stellung im Kloster.

³¹) Biographische Angaben zu Kötterle: 1753–1817 (= »SA 48«) ebd.; Gams nennt allerdings keine Ämter im Kloster und gibt auch keinen Hinweis auf irgendwelche musikalische Betätigungen. — Von Kötterle stammt nur der genannte Stimmensatz im Bestand.

³²) Bei Pius GAMS, *Nekrologien...* (wie Anm. 30) ist Riedl nicht nachgewiesen.

Bestandsgruppen gekennzeichnet wurden (so konnten z. B. die Musikalien von Offertorien oder Vespern aufgrund ihrer entsprechenden Markierung schnell unterschieden und nach Gruppen getrennt aufbewahrt werden). Daneben können noch — wie im Roter Bestand — hiervon unabhängige Inventarnummern auftauchen. Diese wurden für gewöhnlich mechanisch nach der Reihenfolge des Noteneingangs vergeben und standen in Zusammenhang mit einem Inventarbuch³³); dieses diente dem zentralen Besitznachweis. Ein solches Verzeichnis muß auch in Rot an der Rot existiert haben, da eine große Anzahl von Noten (in der Regel auf der Titelseite des Gesamtumschlags links unten) in Verbindung mit dem Zeichen Ø gezählt worden sind (niedrigste belegbare Zahl ist die 2 in Zusammenhang mit einer heute unter A 168 archivierten Messe von David Westermayer, die höchste, 129, bei einer Messe von Augustin Ullinger, A 013). Aufgrund der Datierungen einiger Musikalien lassen sich Rückschlüsse auf den Zeitpunkt der Inventarisierung ziehen; demnach muß sie frühestens 1797 erfolgt sein (in diesem Jahr sind die neuesten Handschriften entstanden³⁴), und diese Maßnahme könnte somit in Zusammenhang mit dem zu diesem Zeitpunkt erfolgten Wechsel im Amte des Chorregenten von W. Angeber zu A. Mohr gestanden haben.

Anhand der vorhandenen Lücken in der Zahlenabfolge können außerdem die bisher eingetretenen Verluste nachgewiesen und der ursprüngliche Gesamtumfang des Bestands besser abgeschätzt werden³⁵).

Obwohl die Inventarnummern der Musikalien in der Regel nach der zeitlichen Abfolge des Erwerbs vergeben werden, informieren diejenigen des Roter Bestands auch in gewissen Grenzen über die Struktur des erfaßten Repertoires; diese Arbeit muß demnach erst zu einem Zeitpunkt erfolgt sein, als eine überschaubare Sammlung bereits vorhanden gewesen ist. Zugleich hat man diese Inventarisierung offenbar in zwei Etappen vorgenommen, weil sich ab der Nummer 122 bereits zuvor berücksichtigte WerkGattungen zu wiederholen beginnen. Aus den erhaltenen Musikalien mit Numerierung ergeben sich folgende Gruppierungen³⁶):

³³) Inventarbücher aus der Klosterzeit haben sich in den Beständen des Schwäbischen Landesmusikarchivs nicht erhalten. Ein solches Verzeichnis, das 1826 angefertigt worden ist und immerhin den Besitz des ehemaligen Klosters Gutenzell nachweist, liegt unter G 160 vor.

³⁴) Es handelt sich um die unter A 042, A 052, A 071 und A 108 bis A 110 vorliegenden Musikalien.

³⁵) Eine vollständige, nach den Inventarnummern geordnete Liste ist in der *Einleitung* zum Katalog Rot (S. XV-XVIII) abgedruckt; demnach sind mindestens 31 Konvolute verloren gegangen.

³⁶) Die Lücken in der folgenden Liste entsprechen den Notenverlusten; zu welcher der benachbarten Gattungen diese gehörten, ist nicht mehr rekonstruierbar.

INVENTARNUMMERN	WERKGATTUNGEN
1–31	Messen
38–43	Requiem-Vertonungen
44	Stabat Mater
45–54	Vespern
56–81	Offertorien
82–88	Te Deum
89–95	Marienantiphonen »Salve Regina, mater misericordiae«
96–97	Hymnen
98–100	Motetten
101–112	Psalmvertonungen
120–128	Motetten
129	Messe

Neben den Inventarnummern befinden sich auf 34 Umschlägen außerdem noch Signaturen, die aus großen römischen Ziffern bestehen (Schrifthöhe ca. 2 cm) und links oben auf der Titelseite eingetragen worden sind (aller Wahrscheinlichkeit nach stammen sie noch aus der Zeit vor der Säkularisation). Es handelt sich dabei allerdings weder um eine allgemeine, fortlaufende Numerierung, noch um eine Zusammenfassung von Werken einer musikalischen Gattung oder einer Besetzungsform; die niedrigste Zahl ist die *II* auf dem Notenkonvolut einer Messe in G-Dur von J. A. Holzmann (A 112), die höchste, *XXXIII*, befindet sich auf dem Umschlag mit Stimmen zur sogenannten »Großen Orgelsolomesse« (Hob. XXII:4) von J. Haydn (A 107). Während diese Ziffern (und einige andere) nur einmal auftauchen, existieren beispielsweise jeweils vier Konvolute mit den Ziffern *IV* bzw. *IX* oder *XIII* (s. folgende Liste); andere Ziffern sind mit ein, zwei oder drei Beispielen vertreten. Offenbar reicht die Anzahl der erhaltenen und so bezeichneten Umschläge nicht aus, um das Ordnungsprinzip rekonstruieren zu können; zugleich handelt es sich um die einzigen derartigen Vermerke in den Beständen des Schwäbischen Landesmusikarchivs, deren Vergabekriterien bisher nicht zu entschlüsseln waren.

ALTE SIGNATUR	KOMPONIST	WERK (ggf. mit Datierung der Handschrift)	ARCHIV- SIGNATUR
IV	F. X. Brixi	Te Deum D-Dur (1786)	A 053
	J. A. Holzmann	Messe B-Dur	A 114
	A. Ullinger	Messe g-moll	A 161
	N. Betscher	Requiem e-moll (1784)	A 084
IX	W. Angeber	Te Deum G-Dur (1797)	A 071
	N. Betscher	Requiem c-moll (1788)	A 088
	F. Bühler	Messe D-Dur	A 094
	F. A. Rosetti	Messe D-Dur (1796)	A 148
XIII	N. Betscher	Messe (leerer Umschlag, Tonart nicht feststellbar)	A 080
	N. Betscher	Vesper C-Dur	A 085
	F. Bühler	Messe Es-Dur (1795)	A 093
	J. Zach	Requiem g-moll	A 170

b) Die Komponisten und ihre Werke

Wie bereits weiter oben ausgeführt, setzt sich das überlieferte Repertoire der oberschwäbischen Klöster nahezu ausnahmslos aus Werken der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts zusammen; dies gilt auch für den Bestand aus Rot an der Rot. Der älteste Druck stammt aus dem Jahr 1749, die älteste datierte Handschrift von 1766.

A 175,01 (Druck) — Johannes Evangelista Schreiber: 6 Messen und 2 Requiem op. 2

Es handelt sich um das Sammelwerk *MISSALE CISTERCIENSE MUSICUM, COMPLECTENS VI. MISSAS [...] cum APPENDICE II. REQUIEM*, das in Fribourg (Schweiz) bei H. I. N. Hautt 1749 veröffentlicht worden ist. Ob der Stimmensatz tatsächlich aus dem Besitz des Klosters Rot stammt, kann dennoch nicht sicher nachgewiesen werden, da er mit Stimmen zweier weiterer, 1804 bzw. 1807 veröffentlichter Drucke zusammengebunden worden ist, der auch erst nach der Säkularisation bereits in dieser Form nach Rot gelangt sein könnte.

A 074 (Handschrift) — Alois Bernard: Psalm 126

Neben der Datierung mehrerer Stimmen des Konvoluts (jeweils im Explicit: 1766) verbirgt sich die Jahreszahl auch noch in der Titelaufschrift durch entsprechende Hervorhebung bestimmter Buchstaben: *PsaLMVs AngeLo CVstoDI obLatVs...*, wobei ein »C« durch zwei »L« dargestellt ist. Solche Chronogramme kennt man v. a. von Drucken, sie lassen sich nur vereinzelt

auch auf Musikalienhandschriften finden. Vielleicht ist Bernard übrigens sogar Konventuale in Rot gewesen, denn auf der Titelseite wurde neben seinem Namen noch *p.[er] t.[empore] circatore* angegeben. Er konnte bisher allerdings noch nicht näher identifiziert werden³⁷⁾.

Bereits diese beiden Namen, die im musikgeschichtlichen Bewußtsein der Gegenwart keine Rolle spielen, können gleichsam programmatisch für die zu jener Zeit »populären« Komponisten stehen. Während unser Bild von Musik aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts zunächst von den »Heroen« J. Haydn und W. A. Mozart geprägt ist, zu denen dann noch einige sogenannte »Kleinmeister« hinzukommen (darunter K. Ditters von Dittersdorf, J. M. Haydn, I. Pleyel, A. Rosetti oder J. B. Vanhal und Vertreter der »Mannheimer Schule«), wird das damalige Repertoire neben diesen sehr stark von anderen, heute oftmals kaum mehr dem Namen nach bekannten Musikern bestimmt. Hierher gehört zuallererst Joseph Alois Holzmann, von dem — wie bereits oben erwähnt — der umfangreichste Bestand eines Komponisten innerhalb der Roter Musikalien vorliegt. Sodann müssen aufgrund ihrer lokalen Bedeutung und der Werkanzahl Willebold Angeber (mit sieben Stücken vertreten) und Nikolaus Betscher (je nach Interpretation der Quellen liegen zwischen achtzehn und zwanzig Kompositionen vor) genannt werden; bei den Handschriften ihrer Werke handelt es sich weitgehend um Unikate, die außerdem meistens autograph vorliegen. Nur in wenige benachbarte Klöster sind Abschriften der beiden Roter »Hauskomponisten« gelangt³⁸⁾.

Da die letztgenannten Musiker in Rot an der Rot gewirkt haben, sollen hier ihre Werke einzeln aufgeführt (ggf. mit Datierung und dem Hinweis auf ein Autograph) und — soweit erforderlich — kurz kommentiert werden.

Willebold Angeber (die Art und Weise der Namenseinträge auf den Titelseiten bzw. in den Stimmen lassen Rückschlüsse auf Angebers Klosterbiographie zu):

A 065 — Messe B-Dur (undatiert)

Abschrift von Angebers Nachfolger im Amte des Chorregenten, Almachius Mohr.

³⁷⁾ Aufgrund der zeitlichen Distanz zu dem von Pius Gams in seinen *Nekrologien* berücksichtigten Personenkreis (s. Anm. 30), läßt es wenig überraschend erscheinen, daß Bernard dort nicht nachgewiesen ist.

³⁸⁾ Von Betscher liegt noch jeweils ein Werk in den Beständen aus den Klöstern Isny und Gutenzell (D 19 bzw. G 053), von Angeber sind immerhin neun weitere Kompositionen unter den Noten aus Gutenzell nachweisbar.

A 066 — Offertorium »Desiderium animae eius« (Autograph; 1793)
Komponistennachweis (Umschlag): *Dal* [sic] *Sig. Fr.:[ater] Willebold Angeber*. — Nähere Bestimmung des Verwendungszweckes auf der Titelseite: ... *in festum B: Frideri: Abbatis Ord:[inis] N:[ostri]*.

A 067 — Psalm 113 C-Dur (Autograph; 1796)
Komponistennachweis (Umschlag): *Auth: P. W. Angeber*.

A 068 — Psalm 113 D-Dur (Autograph; 1796)
Komponistennachweis (Stimmen): *Auth: P: Willebold Angeber Can: Præm: cap: in Roth*.

A 069 — Psalm 113 Es-Dur (Autograph; 1796)
Komponistennachweis wie A 068.

A 070 — Hymnus »Veni creator spiritus« (Autograph; 1796)
Wahrscheinlich irrtümliche Bezeichnung des Werkes auf dem Umschlag als *Veni S.[ancte] Spiritus*.

A 071 — Te Deum (Autograph; 1797)
Die Handschrift des Stimmensatzes ist eindeutig die Angebers; im Explicit der Stimme der 1. Violine befindet sich dennoch folgender Eintrag mit der für Betscher typischen Signierung: *auth. NB ab[as] m[anu] p[ropria]*. Die Autorschaft ist damit nicht zweifelsfrei zu klären.

Nikolaus Betscher (anhand der entsprechenden Einträge in den Noten läßt sich Betschers Lebenslauf gut nachvollziehen; typisch für seinen autographen Namensnachweis sind die beiden ligierten Anfangsbuchstaben des Vor- und Nachnamens zu »NB«):

A 051 M — Messe
Nur noch leerer Umschlag erhalten (Komponistennachweis auf S. 2: *Auth. Betscher*), in den nun der Stimmensatz eines anonym überlieferten Te Deum eingelegt worden ist; aufgrund der entsprechenden Besetzungsangaben könnte er ursprünglich zum Stimmensatz A 075 gehören (dort fehlt außerdem der Umschlag).

A 075 — Messe C-Dur (Teilautograph, 1794)
Komponistennachweis (Stimmen): *auth. NB. abb.* — Nur die Stimme der 1. Violine sowie ein Teil der Sopranstimme sind autograph. — Hier fallen ausgesprochen konzertante Passagen in der ersten Klarinette auf; man muß bei der Bewertung dieser Beobachtung berücksichtigen, daß es sich damals um ein immer noch verhältnismäßig »neues« Instrument gehandelt hat (ca. 1720 erfunden, setzte sich erst gegen Ende des 18. bzw. zu Beginn des 19. Jahrhunderts allmählich durch), das in den Klöstern häufig gar nicht besetzt werden konnte; auch im Roter Bestand trifft man selten auf Werke, in denen Klarinetten vorgesehen sind.³⁹⁾

A 076 — Messe G-Dur (Autograph, 1789)
Komponistennachweis (Stimmen): *Auth. P. NB. Haister.*; zwischen 1787 und 1789 hatte Betscher die Pfarrstelle in Haisterkirch (bei Bad Waldsee) inne.

A 077 — Messe g-moll (1782)

Komponistennachweis (Umschlag): *Nicolao Betscher* [sic] *p. t. Priore dignismo in Roth.*

A 078 — Messe D-Dur (Autograph, 1783)

Komponistennachweis: *auth. P. NB. priore.* — In der Sopran-Stimme befindet sich eine Kadenz, deren Ausführung (wahrscheinlich vom Sänger) in die Noten skizziert wurde (ein relativ seltener Fall, da eine solche Stelle traditionell improvisiert wurde).

A 079 — Messe D-Dur (undatiert)

In zwei Stimmen wird Betscher als Komponist genannt, ein Umschlag fehlt.

A 080 — Messe (undatiert; Umschlag mit irrtümlich eingelegten Stimmen von A 80 F)

Die Besetzungsangabe auf der ersten Umschlagseite lautet: ... 4 *Vocibus Ordinariis*, *due Violini*, *Viola*, *due Cornu* [sic], *Violone*, *Organo*; die Zusammensetzung des innenliegenden Stimmensatzes weicht hiervon deutlich ab (s. folgenden Kommentar).

A 080 F — Messe B-Dur (undatiert)

Es liegt ein Stimmensatz für folgende Sänger bzw. Instrumente vor: Sopran, Alt, Tenor, Baß, 1. Flöte, 2. Flöte, Fagott, 1. Horn, 2. Horn, 1. Violine, 2. Violine, Viola, Violone und Orgel (vgl. die hiervon deutlich abweichende Besetzungsangabe des Umschlags unter A 080). Da in den Stimmen kein Komponistennachweis eingetragen worden ist und es sich außerdem nicht um die Handschrift Betschers handelt, ist dessen Autorschaft für dieses Werk nicht zweifelsfrei nachweisbar.

A 081 — Messe e-moll (Autograph, 1784)

Komponistennachweis (Stimmen): *auth. NB. prior.*

A 082 — Messe g-moll (Teilautograph, 1774)

Komponistennachweis (Stimmen): *auth. NB. prior.* Von Betscher selbst stammen nur drei von insgesamt zwölf Stimmen.

A 083 — Messe C-Dur (undatiert)

Es liegt nur ein leerer Umschlag vor; das Stimmenmaterial muß als verloren gelten.

A 084 — Requiem c-moll (Autograph, 1784)

Komponistennachweis (Stimmen): *Auth. P. NB. priore.*

³⁹⁾ Im Klosterbestand von Rot an der Rot sind lediglich sieben Werke nachweisbar (bei einer angenommenen Identität von A 051 M und A 075 sogar nur sechs), in denen jeweils zwei Klarinetten zu besetzen sind; neben den oben genannten Musikalien handelt es sich noch um A 033 (anonyme Messe), A 066 (Offertorium von Angeber), A 070 (Hymnus von Angeber), A 096 (Offertorium von Bühler) und A 113 (Messe von Holzmänn).

A 085 — Vesper C-Dur (Autograph, undatiert)

A 086 — Psalm 129 c-moll (1785)

Komponistennachweis (Umschlag): *Nicolao Betscher p. T. Priore dignismo in Roth.*

A 087 — Psalm 115 D-Dur (Autograph, 1787)

Komponistennachweis (Umschlag): *Auth. P. Nicolo Betscher Par. Haisterkirch* (ähnlich in den Stimmen; vgl. Kommentar zu A 076).

A 088 — Requiem g-moll (Autograph, 1788)

Komponistennachweis (Stimmen): *Auth. P. NB. Haist.* (s. Abbildung auf S. 9; vgl. Kommentar zu A 076).

A 089 — Hymnus »O Jesu panis specie« (undatiert)

Nach der Besetzungsangabe der Titelaufschrift könnte es sich um ein Werk handeln, das ungewöhnlicherweise nur mit vierstimmigem Chor a cappella zu besetzen ist. Es liegen aber noch zwei instrumentale Baßstimmen bei (davon eine mit Generalbaßbezifferung), die allerdings erst später und von anderer Hand angefertigt worden sind.

A 090 — Te Deum D-Dur (Teilautograph, undatiert)

Nur die Orgelstimme stammt von Betschers Hand.

A 091 — Fastenlied »Herbei! Des Heilands Wunden« (1781)

Komponistennachweis (Umschlag): *P. Nicolao Betscher p. t. Subpriori Rothensi.*

A 092 — 24 Pastorellen (Teilautograph, 1784)

Es liegt nur eine einzelne Trompetenstimme vor; auf dem Umschlageticket wurde (autograph) eingetragen: *Clarino III, Auth. P. NB. Priore, 1784.* — Von den 24 Stücken sind 17 autograph (Niederschrift in zwei Schreibstadien); nur die ersten vier Nummern sind jeweils mit *Pastorello* überschrieben, die übrigen besitzen keine Überschrift. Soweit sich dies aus der einzelnen Stimme überhaupt ablesen läßt, scheint es sich jedoch um gleiche Satztypen zu handeln.

A 172,04 — Fastenlied »Herr, wenn zu deinen Füßen« (Autograph, 1793)

Komponistennachweis (Stimmen): *NB abt.*

Auch die durch Drucke vertretenen Johann Melchior Dreyer, Nonnosus Madlseder, Eugen Pausch, Joseph Aloys Schmittbaur, Johannes Evangelista Schreiber und Gregor Schreyer wurden schon genannt und sollen der Vollständigkeit halber in dieser Übersicht nochmals erwähnt werden. Zu diesen Komponisten kommen u. a. noch hinzu: Anton Adam Bachschmid (A 072 — Offertorium »Omnes simul plaudimus«), Franz Xaver Brixi (A 053 — Te Deum D-Dur, A 097 — Offertorium »Quem vidistis pastores«, A 158 F — Vesper B-Dur), Johann Michael

Demmler (A 100 — Alt-Arie »Ich legte an mein Freudenkleid«), Johann Chrysostomos Drexel (A 104 — Offertorium »Post per acta mundi bella«), Johann Andreas Joseph Giuliani (A 129 — Messe g-moll), Marianus Königsperger (A 044 — Ingressus op. 13 Nr. 1), Joseph Lederer (A 131 — Offertorium »Ecce magi venerunt«), Hieronymus Mango (A 009 — Messe D-Dur, A 016 und A 136 — Messe A-Dur), Franz Christoph Neubauer (A 006 — Messe G-Dur, A 025 — Messe F-Dur, A 036 und A 037 — Requiem B-Dur, A 049 — Vesper Es-Dur, A 052 — Te Deum D-Dur, A 055 — weiteres Te Deum D-Dur), Johann Baptist Vanhal (A 165 — Motette »Ad hoc festum«) oder Johann Zach (A 019 — Messe d-moll, A 170 — Requiem g-moll, A 171 — 3 Psalmen).

Joseph und Michael Haydn sowie W. A. Mozart sind in den Klosterbeständen zwar häufig vertreten, stehen aber im endenden 18. Jahrhundert in ihrer Verbreitung keinesfalls über einem J. M. Dreyer, N. Madlseder, F. Chr. Neubauer oder J. B. Vanhal. Erstaunlicherweise fehlen allerdings die beiden »Wiener Klassiker« (einschließlich Michael Haydn) im überlieferten Repertoire aus Rot an der Rot fast gänzlich. Die Vermutung liegt nahe, daß im Verlauf des 19. (oder noch zu Beginn des 20.) Jahrhunderts die Musikalien durchforstet und alle für wertvoll erachteten — weil mit bekannten Namen bezeichneten — Werke aussortiert worden sind⁴⁰). Dies betraf aber nur solche Noten, deren Urheber auch wirklich genannt wurden. Deshalb blieb der Stimmensatz zu M. Haydns Graduale »Juravit Dominum« (A 040) ebenso unberührt wie derjenige zum Te Deum (A 050), denn bei beiden Musikalien fehlt die Komponistenangabe; ihre Identität konnte erst durch einen Abgleich der Notenincipits mit der Kartei in der Münchener Forschungsstelle von RISM geklärt werden. Der Stimmensatz einer *Missa Solennis In D* mit dem Komponistennachweis *Aucth. Hayden* wurde hingegen aus dem dazugehörenden Umschlag entwendet, worauf man in diesen dann die Noten zu einem Te Deum von Nikolaus Betscher einlegte⁴¹). Die genaue Identität des Werks konnte zwar nicht zweifelsfrei geklärt werden, aufgrund der angegebenen Tonart und der Besetzung könnte es sich aber um die *Missa sotto il Titolo di S. Teresia* von Michael Haydn gehandelt

⁴⁰) Dies vermutete bereits SCHMID (s. *Das Antiphonarium von Michael Haydn...*, wie Anm. 13, S. 116).

⁴¹) Das Werk von Betscher ist heute unter der Signatur A 090, der Umschlag mit der Titelaufschrift zu Haydns Messe unter A 090 M archiviert.

haben⁴²⁾. Die einzigen Noten zu einer Komposition Joseph Haydns, der sogenannten »Großen Orgelsolomesse«, liegen unter A 107 vor; dabei handelt es sich jedoch um einen unvollständigen Stimmensatz, der vielleicht zur Zeit der Sichtung bereits nur noch so erhalten und somit zum Musizieren unbrauchbar war.

c) Die musikalischen Gattungen

Häufig ist das Bemerkenswerte bzw. Erstaunliche bei Nachforschungen weniger die Feststellung dessen, was man vorfindet, als vielmehr das Aufspüren dessen, was man eigentlich erwarten durfte und dennoch fehlt; dies gilt auch für den erhaltenen Notenbestand aus dem Kloster Rot an der Rot.

Die hier dokumentierten Werke stammen natürlich primär aus dem kirchenmusikalischen Bereich, was allerdings nicht in der Ausschließlichkeit der Fall sein muß, wie man dies zunächst erwarten wird. Unter den Noten aus dem Benediktinerkloster Ochsenhausen befinden sich nämlich außerdem z. B. zahlreiche Sinfonien von Karl Ditters von Dittersdorf, Adalbert Gyrowetz, Joseph Haydn, Franz Anton Hoffmeister, Anton Rosetti oder Johann Baptist Vanhal, und aus dem Zisterzienserinnenkloster Gutenzell sind neben Orchesterwerken auch kammermusikalische Stücke überliefert. Darin dokumentieren sich nicht nur die repräsentativen Pflichten der Konvente, nach denen festliche Anlässe (wie z. B. Besuche kirchlicher oder weltlicher Würdenträger) mit Musikdarbietungen ausgeschmückt wurden; einzelne Sinfoniesätze erklangen außerdem in den Gottesdiensten⁴³⁾, und auch in gedruckten Messen sind einsätzliche Instrumentalstücke (hier als *Symphonia* bezeichnet) hin und

⁴²⁾ Annahme von M. H. SCHMID (wie Anm. 13). — Die auf dem Umschlag genannte Besetzung zu den Roter Musikalien weicht allerdings von dem genannten Werk in einem Punkt ab; auf der Titelseite sind *Due Flauti* genannt, die nach den beiden Werkverzeichnissen in dieser Messe M. Haydns original nicht verlangt werden. Vgl. Anton Maria KLAFSKY, *Thematischer Katalog der Kirchenmusikwerke von Michael Haydn*, in: *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* [DTÖ], 32. Jg., 1. Teil, Bd. 2, 1925 (Werknummer I:22) bzw. *Johann Michael Haydn (1737–1806), a chronological thematic catalogue of his works* by Charles H. SHERMAN and T. Donley THOMAS, Stuyvesant NY 1993 (unter der Nr. 786).

⁴³⁾ Vgl. hierzu den Bericht von Friedrich W. RIEDEL über diesen Usus im Stift Götting (Joseph Haydns Sinfonien als liturgische Musik, in: *Festschrift Hubert Unverricht zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Karlheinz Schlager, Tutzing 1992, S. 213–220).

wieder nachweisbar⁴⁴). Somit ist es eher bemerkenswert, daß sich unter den Roter Musikalien — bis auf eine Ausnahme⁴⁵) — kein entsprechendes Instrumentalwerk befindet. Ebenso wie in anderen großen Klöstern der Region dürfte es auch in der Reichsabtei genügend Gelegenheiten gegeben haben, bei denen Instrumentalmusik erklungen ist, und man muß — ebenso wie zuvor hinsichtlich des Fehlens von Werken der »Wiener Klassiker« — angesichts der Lücke im Spektrum des erhaltenen Repertoires annehmen, daß diese Musikalien bei einer späteren Plünderung des Notenbestands entfernt worden sind; die zunehmende Rolle von Sinfonien in bürgerlichen Konzerten im 19. Jahrhundert und ihr häufig nicht übermäßiger Schwierigkeitsgrad machten gerade solche Musikalien sicherlich zu interessanten Verkaufsgegenständen.

Des weiteren vermißt man noch Werke für die Orgel; angesichts der beiden Instrumente in der Klosterkirche (die 1786 fertiggestellte Chor- und die bedeutendere, 1792 eingeweihte Hauptorgel, beides Arbeiten von Johann Nepomuk Holzhey) möchte man annehmen, daß mindestens die örtlichen Komponisten hierfür entsprechende Musik geschrieben hätten, die auf die klanglichen Möglichkeiten bestens abgestimmt wäre. Doch ebenso wie in allen anderen Musikalienbeständen aus den Klöstern der Region ist kein adäquates Werk überliefert. Das 1735 angefertigte sogenannte »Ochsenhausener Orgelbuch«⁴⁶) bildet das bisher einzige bekannte Zeugnis von oberschwäbischer Orgelmusik aus den Klöstern; es enthält allerdings nur verhältnismäßig schlichte Stücke, die alle anonym überliefert sind und in denen die Möglichkeiten der prachtvollen Instrumente nicht ausgeschöpft werden bzw. zu deren Realisierung man diese nicht benötigt. Dieses völlige Fehlen von entsprechender Literatur gilt heute noch als ein Rätsel, das man — trotz einiger Hypothesen (z. B. mit dem Verweis auf das Improvisationsvermögen der Organisten, das eine Niederschrift nicht erforderlich machte) — noch nicht befriedigend hat lösen können.

⁴⁴) So fügte Franz Gleissner zwischen »Gloria« und »Credo« seiner Messen op. 1 (Augsburg: Lotter, 1793) und op. 2 (ebd., 1798) jeweils einsätzige Symphonien ein.

⁴⁵) Unter A 064 liegt eine einzelne handschriftliche Hornstimme zu Ignace Pleyels B-Dur Sinfonie B 135 (Nummer nach dem Werkverzeichnis von Rita BENTON, *Ignace Pleyel, a Thematic Catalogue of his Compositions*, Stuyvesant NY 1977) vor. Ein zeitgenössischer Druck dieses Werks (Paris: Imbault, o. J. [Ende 18. Jahrhundert]) wird im Schwäbischen Landesmusikarchiv unter B 345 (Provenienz Ochsenhausen) aufbewahrt, ein unvollständiger handschriftlicher Stimmensatz dieser Sinfonie befindet sich unter den dortigen Musikalien aus Gutenzell (G 128).

⁴⁶) Yale University, New Haven, Connecticut, Sign. Misc. Ms 150.

Für den textlich gebundenen kirchenmusikalischen Bereich sind hingegen alle Werkgattungen vertreten, die man für den klösterlichen Bedarf erwarten kann: große zyklische Kompositionen wie Messen, Requiemvertonungen und Vespern, aber auch kleinere Einzelstücke für das Proprium (Gradualien, Offertorien usw.). Da die handschriftlichen Noten speziell für das erforderliche Repertoire des Klosters angefertigt worden sind, werden in den folgenden Untersuchungen nur diese Dokumente berücksichtigt; die gedruckten Sammelwerke wie beispielsweise J. M. Dreyers 28 Psalmen op. 4 (A 102) oder den 32 Psalmen mit 4 Antiphonen op. 3 von Eugen Pausch (A 174,02) setzen sich schließlich nicht nach klosterspezifischen Erfordernissen zusammen, und welche der enthaltenen Stücke tatsächlich auch für die Liturgie dann benötigt worden sind, ist nicht feststellbar.

Mit ca. 59 Messen⁴⁷⁾ bilden diese im handschriftlichen Teil der Sammlung die größte Gruppe einer musikalischen Gattung; hinzu kommen die Totenmessen mit sieben Requiemvertonungen. Der Bereich der Vesper ist mit zehn Zyklen (je nach liturgischem Anlaß in unterschiedlicher Zusammensetzung der einzelnen Sätze) und einer größeren Anzahl von einzelnen Psalm- und Magnificat-Kompositionen abgedeckt, zu denen noch sieben Marienantiphonen gezählt werden müssen (im vorliegenden Bestand handelt es sich dabei ausschließlich um Textvertonungen des »Salve regina, Mater misericordiae«, die alle von J. A. Holzmann stammen). Eine weitere größere Werkgruppe bilden 27 Offertorien (darunter allein zwölf von Holzmann), teilweise *pro omni festo*, teilweise aber auch zu bestimmten Anlässen, worüber dann die Titelaufschrift jeweils näher informiert⁴⁸⁾. Hinzukommt noch ein weiteres Offertorium *de Confessore* (»Juravit Dominus«) von M. Haydn, das allerdings seiner Originalbestimmung nach ein Graduale gewesen ist (s. A 040)⁴⁹⁾.

⁴⁷⁾ Wie bereits weiter oben anhand der Dokumente A 080 und A 080 F in der Werkliste von N. Betscher dargestellt, ist vereinzelt die Quellenlage problematisch; deshalb kann man — je nach Bewertung der Archivalien — bei der Feststellung von absoluten Zahlen zu etwas unterschiedlichen Resultaten kommen; diese Abweichungen sind allerdings verhältnismäßig gering und ändern somit nichts an den prinzipiellen Ergebnissen.

⁴⁸⁾ So beispielsweise das *Offertorium Solemne in A#* [= A-Dur]. *Pro omni festo B. V. Mariae. Item De Ascensione Domini* (»Lingua mea die trophaea«) von Leopold Kozeluch (A 130), das aber auch noch zu anderen Anlässen verwendet werden konnte (... *vel etiam omni Tempore...*) oder das Offertorium *Pro Festo Epiphaniae* (»Ecce magi venerunt«) von J. Lederer (A131).

⁴⁹⁾ Vgl. hierzu den Nachweis des Autographs und dessen Titelaufschrift unter der Nr. 382 im Werkverzeichnis des Komponisten von SHERMAN/THOMAS (wie Anm. 42).

Eine weitere Eigenheit des Roter Repertoires ist eine vergleichsweise große Anzahl von handschriftlich überlieferten Vertonungen des 113. Psalms (»In exitu Israel«). Nicht allein die Folge von drei entsprechenden Kompositionen von W. Angeber (A 067 bis A 069) fallen hier auf, sondern auch eine Vesper F. Chr. Neubauers (A 049), die zwar nochmals innerhalb der »benediktinischen« Sammlung von Ochsenhausen vorhanden ist (B 322); während sie dort jedoch aus den Psalmen 109, 110, 111, 112 und dem Magnificat besteht, enthält die »Roter Fassung« zusätzlich Psalm 113. Diesen kann man zwar in den zeitgenössischen Drucken mit Vesperpsalmen auch regelmäßig finden; aber selbst in den umfangreichsten Sammlungen, in denen beispielsweise die Psalmen 109 oder 110 in mehreren Kompositionen vorliegen, ist dieser immer nur einmal enthalten⁵⁰). Während man sich bei diesen Drucken natürlich darum bemühte, allen Bedürfnissen der verschiedensten Orden als potentiellen Käufern gerecht zu werden und diese Musikalien somit nicht individueller Ausdruck eines bestimmten Notenbestands darstellen, wurden Handschriften nur nach den örtlichen Erfordernissen angefertigt. Diese Repertoirebesonderheit von Rot an der Rot dürfte mit der speziellen praemonstratensischen Liturgie zusammenhängen, nach der für das Offizium der Sonntagsvesper noch diesen Psalm benötigt wurde⁵¹).

Neben mehreren Te Deum-Vertonungen und einigen weiteren Hymnen fallen noch fünf Kompositionen mit deutschem Text auf, die in vielfacher Hinsicht zu den interessantesten Stücken des Bestandes zählen (im folgenden können aus Platzgründen allerdings nur einige Aspekte angesprochen werden). Während unter den Klosterbeständen deutschsprachige Kirchenmusik fast keine Rolle spielt und somit die wenigen diesbezüglichen Musikalien aus Rot als Raritäten zu bewerten sind, wurden nach der Säkularisation solche Werke (v. a. Deutsche Messen und sogenannte »Trauerämter«) in großer Zahl publiziert; dies geschah im Bestreben, besonders der ländlichen Bevölkerung die liturgische Handlung näher zu bringen. Bei den Roter Noten handelt es sich um zwei Nachdichtungen des »Stabat mater« (A 043: Anonymus, »Bei dem

⁵⁰) Vgl. die bereits erwähnten entsprechenden Sammlungen des Roter Bestands von J. M. Dreyer (28 Psalmen op. 4, 1791), E. Pauschs 32 Psalmen mit 4 Antiphonen op. 3 (1797) oder G. Schreyers 4 Vespern und 8 Psalmen op. 3 (1766) unter A 102, A 174,02 bzw. A 157.

⁵¹) Für diesen Hinweis danke sich herzlich Prof. Dr. Dr. Ulrich G. Leinsle OPræm.

Kreuz mit nassen Wangen« bzw. A 146: G. B. Pergolesi, »Jesus Christus schwebt am Kreuze«⁵²⁾, eine *Aria* (*ad Sensum Eccli XXI. 2-5.*)⁵³⁾ von J. M. Demmler (»Ich legte an mein Freudenkleid«; A 100) und zwei von N. Betscher komponierte *Fastenlieder* (A 091: *Anmuthiges, und zur wahren Sündern Reü ermunterndes* [sic] *Fasten Gesang*, »Herbei, des Heilands Wunden« — 1781⁵⁴⁾; A 172,04: *Fastenlied*, »Herr, wenn zu deinen Füßen« — 1793). Wahrscheinlich wurden diese bei Gottesdiensten aufgeführt, an denen die Bevölkerung direkt teilgenommen hat, und vielleicht sollte mindestens bei den beiden Fastenliedern Betschers sogar die Gemeinde mitsingen⁵⁵⁾; diese Stücke besitzen alle eine schlichte Melodik und sind strophisch (A 091 immerhin dreizehn!) komponiert.

A 043: Anonymus — *Stabat mater* <dt.>

Hierbei handelt es sich um eines der originellsten Notenkonvolute, weshalb hier diese Vertonung näher vorgestellt werden soll. In einer undatierten Handschrift (jedenfalls gegen Ende des 18. Jahrhunderts angefertigt) sind drei Stücke enthalten (im folgenden als Nr. 1, 2a und 2b bezeichnet), worauf in einer umfangreichen Titelaufschrift hingewiesen wird:

Deutsches Stabat Mater
auf dreyerley Art musikalisch gesetzt.

1. *tens*

Von den 4 ordinari Sing=Stimmen, ohne Orgel.

2. *tens*

auf eine andere unten ausgesetzte Melodie

Von 2 Discant=Stimmen allein, samt Orgel.

3. *tens*

auf die nämliche Melodie von 2. Discant=Stimmen,
samt mitspielenden 2. Violin, Viola und Basso.

Die Noten stammen von einem unbekannten Kopisten (= SA 02), der aber sicherlich zum Roter Konvent gehört hat und unter den »Hausschreibern« am häufigsten vertreten ist.

Neben der Parodie Klopstocks »Jesus Christus schwebt am Kreuze«, die Hiller in seiner bereits erwähnten Bearbeitung des berühmten *Stabat mater* von

⁵²⁾ Siehe hierzu die Ausführungen weiter oben.

⁵³⁾ Vgl. Sir 21,2-5.

⁵⁴⁾ Besonders interessant ist bei diesem Lied die Instrumentalbegleitung, die auf der Titelseite genannt wird: *Violino, ô Flûte Travers, Alto Viola, Cembalo, ô Harpfia con Violoncello*; es handelt sich um das einzige Stück in den Klosterbeständen des Schwäbischen Landesmusikarchivs, bei dem eine Harfe zu besetzen ist.

⁵⁵⁾ Hierfür spricht die Titelformulierung auf einer zweiten Handschrift des Fastenliedes »Herr, wenn zu deinen Füßen«, die sich unter den Musikalien der Wallfahrtskirche Maria Steinbach befindet: *Fasten Lied von den Priestern und dem Volke abzusingen...*

Pergolesi verwendet hatte (übrigens gibt es eine Originalvertonung dieser Fassung von Franz Schubert), sind noch weitere Nachdichtungen aus dem 18. Jahrhundert bekannt; Hiller fertigte eine eigene Version an (»Weint, ihr Augen, heiße Tränen«), die z. B. in einer weitverbreiteten, 1803 bei Breitkopf & Härtel (Leipzig) erschienenen Ausgabe von J. Haydns *Stabat mater* (Hob. XX^{bis}) neben dem Originaltext enthalten ist, und auch die vorliegende, zehnstrophige Variante (»Bei dem Kreuz mit nassen Wangen«) war offenbar durchaus verbreitet⁵⁶).

Die Nummer 1 steht in B-Dur und ist für vierstimmigen gemischten Chor a cappella gesetzt (schlichter homophoner Satz). Die beiden anderen Stücke (in Es-Dur) besitzen zwar die gleiche Melodie, liegen aber in zwei verschiedenen Varianten vor. Während Nr. 2a für zwei Sopranstimmen und Orgel (strikte Parallelführung der Vokalisten) konzipiert worden ist, besteht die Besetzung von Nr. 2b (unter Beibehaltung der Melodie) zwar wieder aus zwei *Discant=Stimmen*, nun aber unter Hinzuziehung eines kleineren Instrumentalensembles: zwei Violinen, Viola und Orgel (letztere als Generalbaßinstrument, das man vielleicht noch mit einem Violone verstärken sollte). Diesen klanglichen Möglichkeiten entspricht dann eine aufwendigere Komposition: dem Einsatz der Vokalstimmen geht ein siebentaktiges Ritornell des Instrumentalensembles voraus, und die in streng zweistimmiger Parallelführung ausgeführten Soprane werden dann mit einem selbständigen, häufig in Achtelbewegungen geführten Instrumentalsatz begleitet.

Während für die Nr. 1 bisher noch keine weitere Quelle gefunden werden konnte, handelt es sich bei Nr. 2a um die Abschrift des Stückes, wie es im sogenannten »Landshuter Gesangbuch« 1777 veröffentlicht worden ist⁵⁷). Die Version 2b könnte dann z. B. die hierauf beruhende Bearbeitung eines Roter Klosterkomponisten sein. Von Michael Haydn ist noch eine eigene Fassung, die auf dieser Melodie beruht, für vierstimmigen gemischten Chor bekannt⁵⁸).

3. Zur stilistischen Krise in der katholischen Kirchenmusik der Zeit

Im überlieferten Repertoire des Klosters spiegelt sich eindrucksvoll die Situation der katholischen Kirchenmusik in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts wider. Ohne Rangfragen an dieser Stelle näher zu diskutieren, kann man generell feststellen, daß die hier vorliegenden Werke sich stilistisch ungefähr in den Bahnen bewegten, wie man sie aus den Kompositionen von Joseph Haydn und Wolfgang Amadeus Mozart kennt. Es handelt sich also um eine stark homophon geprägte Satztechnik: eine

⁵⁶) Vertonungen dieser Textfassung sind von Norbert Hauner und Johann Philipp Kirnberger nachweisbar; s. Jürgen BLUME, *Geschichte der mehrstimmigen Stabat-mater-Vertonungen*, München 1992, Bd. 1, S. 165f.

⁵⁷) Ebd., S. 164; Notenbeispiel in Bd. 2, S. 108.

⁵⁸) Ebd., Bd. 1, S. 164f.; Notenbeispiel in Bd. 2, S. 109.

melodieführende Oberstimme wird von begleitenden Nebenstimmen gestützt. Polyphone Strukturen in der Weise einer Fuge, eines Fugatos oder Kanons spielen eine verhältnismäßig untergeordnete Rolle.

Gerade in dieser Zeit hat eine enge stilistische Annäherung zwischen Opern- und Kirchenmusik stattgefunden, was auch bereits — nicht ohne eine gewisse Berechtigung — der oben zitierte Salemer Pater Bisenberger beklagte: *Aber schon ist zwischen mancher Kirchen- und Theatermusik kaum ein Unterschied mehr*⁵⁹⁾. In Messen, Requiemvertonungen oder Vespern sind ganz selbstverständlich neben chorischen Abschnitten auch Arien, Duette, Terzette und sogar Rezitative zu finden, die stilistisch ohne Probleme auch Bestandteil einer damaligen Oper hätten sein können. Und nicht nur von Komponisten, die vorwiegend auf dem Gebiet der »weltlichen« Musik tätig waren, stammen solche sogenannten »Kantatenmessen«, auch komponierende Konventualen der Klöster arbeiteten ganz selbstverständlich mit diesen Formen aus dem Bereich der Theatermusik⁶⁰⁾.

Konsequenterweise beließ man es aber nicht damit, kirchenmusikalische Werke zu komponieren, die stilistisch der zeitgenössischen Oper verpflichtet und von der dortigen Musik nicht mehr zu unterscheiden waren. In beträchtlichem Maße wurden einzelne Nummern aus den populären Bühnenwerken der Zeit für liturgische Zwecke verwendet, indem man

⁵⁹⁾ Bader, wie Anm. 14, S. 77. — Übrigens ist diese Stilvermischung weltlicher und geistlicher Musik von verschiedener Seite damals heftig kritisiert worden; als eine weitere Stimme der Zeit soll hier noch J. F. Reichardt zu Wort kommen: *Unverzeihlich, gottlos ist die Entweihung der Kirchenmusik, ihre Herabwürdigung von der edlen Würde, der sie vor Jahrhunderte schon entgegenstrebte, zu elender läppischer Tändelei und Schönschmälerei. Sie, die edle, die erhabene, die göttliche Kunst, die mit ihrer Allgewalt so sicher den Menschen bessern und veredeln kann, sie soll sich izt [sic] begnügen mit Nervenkützel und Geschmackverschönerung* (Artikel »Kirchenmusik« in: *J. F. Reichardt's Musikalisches Kunstmagazin*, IV. Stück, Berlin 1782, S. 179). Mehrfach wurden auch damalige Komponisten attackiert, die heute als unangreifbare »Ikonen« betrachtet werden: J. Haydn und W. A. Mozart. Über letzteren hieß es z. B. in diesem Zusammenhang noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts: *Mozarts Messen [...] sind beynahe seine schwächsten Werke* (anonymer Artikel *Alte und neue Kirchenmusik*, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, 16. Jg., Nr. 37 vom 14. September 1814, Sp. 612).

⁶⁰⁾ Als nur ein Beispiel für Klosterkomponisten, deren Schaffen stark von der theatralischen Musik ihrer Zeit beeinflusst war, soll hier der Prior von Metten, Philipp Joseph Anton (Lambert) Kraus erwähnt werden (wenn auch nicht im erhaltenen Roter Bestand vorhanden). Sein gedrucktes Sammelwerk *PASSER SOLITARIUS IN TECTO. ID EST: OCTO MISSÆ [...] Quarum sex priores Solemnitatibus majoribus, Septima Feriis Rogationum, Octava Exequiis Defunctorum serviunt* (Augsburg: Rieger, 1762) war recht weit verbreitet und enthält in den Messen bzw. dem Requiem jeweils mehrfach Rezitative, die man eigentlich als typisch opernhafte Stücke ansehen muß.

die Vokalstimmen mit einem geistlichen Text unterlegte (ein Verfahren, das als »Parodie« bezeichnet wird) und so ein »weltliches« Stück in ein Graduale, ein Offertorium oder einen Hymnus verwandelte.

Ein deutlicher Hinweis auf den Ursprung einer solchen Komposition aus dem Bereich der Oper ist — neben den eigentlich nur als Opernkomponisten berühmten Namen der Autoren — der in den Noten enthaltene italienische Text⁶¹). Das Anfertigen von Opernparodien beschränkte sich jedoch nicht auf Einzelfälle, wie sie Handschriften nun einmal darstellen; auch Verlage griffen dies auf. Ein solches gedrucktes Dokument, das zwar nicht im erhaltenen Roter Bestand vorliegt, aber als Zeitzeugnis hier doch genannt werden soll, ist die Sammlung mit dem Titel *XXVIII. ARIÆ SELECTISSIMÆ PRÆCLARORUM VIRORUM...* (Augsburg: Lotter-Verlag, 1798). Wie zu jener Zeit üblich, so wird in den Noten keine Quelle genannt (nur die Komponistennamen sind angegeben), jedoch konnten in der Zwischenzeit die meisten der Originalwerke (darunter Mozarts »La Clemenza di Tito« oder »Una cosa rara« von Vicente Martín y Soler) bestimmt werden⁶²). Unter den Roter Musikalien selbst befinden sich insgesamt fünf handschriftliche Stimmensätze von orchesterbegleiteten Arien, für die diese Kriterien zutreffen. Bei keinem der genannten Werke konnte allerdings bisher die angenommene Oper, der es entlehnt worden ist, identifiziert werden.

A 151 — Giuseppe Sarti: Arie »Nel lasciarti«

Sarti war zu seiner Zeit ein populärer Opernkomponist, dessen Werke an vielen Orten Europas aufgeführt worden sind. In seinem Werkverzeichnis sind über 70 Opern aufgelistet⁶³). In dem Roter Notenkonvolut wurde die Vokalstimme von zweiter Hand nachträglich mit dem mehrfach für Offertorien verwendeten Text »Ecce sacerdos magnus« unterlegt⁶⁴).

⁶¹) Da es sich in der Regel um heute völlig unbekannte Opern handelt, kann man diese Originalwerke zwar meistens nicht — oder nur mit einem unverhältnismäßig großen Aufwand — identifizieren, ihr Ursprung von Bühnenwerken ist dennoch mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit zu unterstellen.

⁶²) Nicole SCHWINDT-GROSS, *Parodie um 1800 — Zu den Quellen im deutschsprachigen Raum und ihrer Problematik im Zeitalter des künstlerischen Autonomie-Gedankens*, in: *Die Musikforschung* 41, 1988, S. 16-45 (bes. S. 44f.).

⁶³) Personenartikel des *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley SADIE, London 1980, Vol. 16, p. 504f. Durch das Zitat einer Arie aus dessen Oper »Fra i due litiganti il terzo gode« in Mozarts »Don Giovanni« blieb die »klingende« Erinnerung an ihn bis heute erhalten.

⁶⁴) Unter A 119 befindet sich im Roter Bestand beispielsweise ein *Offertorium de Confessore Pontifice* von Joseph Alois Holzmann mit diesem Text.

A 150 — Anonymus: Arie »Idol mio«

Vom gleichen Kopisten wie die zuvor genannte Arie Sartis stammt dieser Stimmensatz einer anonym überlieferten Arie; auch hier fügte ein zweiter Schreiber einen neuen, nun liturgisch verwendbaren Text (»Recordare pater pie«) hinzu.

Drei weitere italienische Arien, bei denen kein zusätzlicher liturgischer Text eingetragen worden ist, liegen noch vor; mit Sicherheit war eine Parodie auch hier geplant, wurde aber aus unbekannten Gründen nicht mehr angefertigt:

A 137 — Vicente Martín y Soler: Arie »Da parti gli scherzi mia cara«

A 149 — Joseph Myslivecek: Arie »Serba costante il core«

A 159 — Tommaso Traetta: Arie »Non sospirar mio bene«

In diesem Zusammenhang muß noch auf eine aus heutiger Sicht besonders kuriose Methode hingewiesen werden, wie populäre Opernmusik für den Gottesdienst nutzbar gemacht werden konnte. Die damaligen Bearbeiter schreckten nämlich auch nicht davor zurück, ganze Opern gleichsam als »Steinbruch« zu verwenden; sie lösten verschiedene Teile aus dem Bühnenwerk heraus, setzten diese neu zusammen und präsentierten das Ergebnis dann als größeres kirchenmusikalisches Werk (meistens als Messe⁶⁵).

A 001 — Anonymus: Messe C-Dur

Es handelt sich dabei um einen handschriftlichen Stimmensatz, dessen sicherlich ursprünglich vorhandener Gesamtumschlag, auf dem sich in der Regel ein Komponistennachweis befindet, verloren gegangen ist. Einziger Hinweis und zugleich der Schlüssel zur näheren Bestimmung bilden die durch Feuchtigkeitseinwirkung kaum mehr lesbaren Überreste einer Komponistenangabe im Kopf der *Flauto secundo*-Stimme; es läßt sich die Buchstabenfolge *otzard* erkennen, und die naheliegende Vermutung, es müsse sich dabei um den verderbten Namenszug »Mo[t]zar[d]t« handeln, bestätigt sich nach einigem Suchen. Die Messe läßt sich zwar unter den Originalkompositionen im modernen Köchel-Verzeichnis (6. Auflage, Wiesbaden 1964) nicht ohne weiteres nachweisen, da dort in Zusammenhang mit unterschobenen Werken keine Notenincipits vorliegen. Die ältere dritte Auflage dieses Werkverzeichnisses (Leipzig 1937) enthält hingegen auch innerhalb dieser Gruppe Notenbeispiele. Demnach handelt es sich um die Parodie eines Unbekannten, der Musik aus Mozarts Oper »Così fan tutte« zur Gestaltung einer Messe verwendet hat⁶⁶.

⁶⁵) Im Köchelverzeichnis lassen sich mehrere Beispiele entsprechend verarbeiteter Mozart-Opern nachweisen (s. dort im Anhang »Unterschobene Werke«).

⁶⁶) Ohne Notenincipit auch im Köchel-Verzeichnis, 6. Auflage (Wiesbaden 1964), Anhang B zu KV 588, aufgeführt.

Neben diesem Bezug zur aktuellen »weltlichen« Musik bestanden bei der Komposition von Kirchenmusik aber auch Traditionen, die teilweise noch weit in das Barock zurückreichten und in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts jedoch eigentlich bereits überholt waren. Ein typisches Relikt ist die Gebundenheit an ein Generalbaßinstrument (in diesem Fall von der Orgel ausgeführt), obwohl dies in der »weltlichen« Musik schon längst keine Rolle mehr spielte⁶⁷). Hinzu kommen gleichsam normierte Orchesterbesetzungen und eine Palette von motivischen Floskeln, wie man sie bereits um 1700 verwendet hatte.

Hinsichtlich ihres formalen Gesamtaufbaus folgten besonders zyklische Werke — und hier v. a. die Messe oder das Requiem — zudem einem Formenkanon, den man fast überall antreffen kann. Damit ist allerdings nicht gemeint, daß jedes dieser Werke im ganzen völlig gleichartig aufgebaut ist; vielmehr setzen sich dessen Bestandteile aus einer begrenzten Anzahl von vorgegebenen Mustern zusammen; die Individualität einer Komposition resultierte dann aus der unterschiedlichen Abfolge und Zusammenstellung dieser Satztypen.

Teilweise erleichterte sich der Komponist die Arbeit, indem er zu textgleichen Abschnitten (z. B. die Wiederholung des »Kyrie« nach dem »Christe eleison« oder die beiden »Osanna«-Abschnitte im »Sanctus« und »Benedictus«) die selbe Musik verwendete (in den Noten wurde im ersteren Fall nur noch »Kyrie da capo« eingetragen oder im »Benedictus« nach den Worten »... in nomine Domini« der Hinweis »O sanna ut supra« angefügt). Im Roter Bestand sind mehrere Messen vorhanden, in denen dieses Prinzip angewendet worden ist.

⁶⁷) Diese Tradition hielt sich im Bereich der Kirchenmusik übrigens noch bis über die Mitte des 19. Jahrhunderts; so existieren bspw. von Anton Bruckner kleinere Kompositionen aus den 1850er Jahren, in denen ganz selbstverständlich eine Baßlinie mit Generalbaßbezeichnung einbezogen ist (vgl. Anton BRUCKNER, *Kleine Kirchenmusikwerke 1835–1892*, vorgelegt v. Hans Bauernfeind und Leopold Nowak, Wien 1984; = Anton Bruckner, *Sämtliche Werke* Bd. XXI). Auch in den nun üblich werdenden Partiturdrukken von kirchenmusikalischen Werken taucht diese Praxis mehrfach auf (siehe z. B. die Messe c-moll op. 110 von Peter von Lindpaintner, die um 1850 in Stuttgart erschienen ist).

Wiederholung des »Kyrie eleison« zur selben Musik:

KOMPONIST	WERK	SIGNATUR
Anonymus	Messe Es-Dur	A 031

Gleiche Vertonung des »Osanna« in »Sanctus« und »Benedictus«:

KOMPONIST	WERK	SIGNATUR
Anonymus	Messe D-Dur	A 011
Joh. Evang. Schreiber	Messe C-Dur op.5,2	A 175,01-05
ders.	Messe d-moll op.2,6	A 175,01-06
Johann Baptist Vanhal	Messe D-Dur	A 008

Eine andere Lösungsmöglichkeit, die beiden »Osanna«-Abschnitte auf unterschiedliche Musik singen zu lassen und dennoch auf eine Neukomposition im »Benedictus« verzichten zu können, bestand darin, für das zweite »Osanna« die Musik des »Pleni sunt caeli« zu verwenden.

»Osanna« des »Benedictus« wie »Pleni sunt caeli«

KOMPONIST	WERK	SIGNATUR
Anonymus	Messe D-Dur	A 010
Joseph Willibald Michl	Messe F-Dur	A 027
Franz Christoph Neubauer	Requiem B-Dur	A 036
Hieronymus Mango	Messe A-Dur	A 136
Franz Anton Rosetti	Messe D-Dur	A 148
Franz Xaver Schlecht	Messe Es-Dur	A 153
Augustin Ullinger	Messe g-moll	A 161

Ähnlich konnte man mit Textpassagen ungefähr gleichen Umfangs verfahren. Sehr häufig wurde das abschließende »Agnus Dei« (bzw. das »Dona nobis pacem«) zur Musik des »Kyrie« wiederholt, und die Sänger waren offenbar so textsicher, daß in deren Stimmheften an der entsprechenden Stelle nur »Agnus ut Kyrie« (bzw. »Dona ut Kyrie«) oder Vergleichbares notiert worden ist; im betreffenden musikalischen Teil verzichtete man aber in der Regel auf eine zusätzliche Textunterlegung⁶⁸⁾ — es mußte also auf die vorgegebenen Noten der neue Text aus dem Stegreif geschickt verteilt werden.

⁶⁸⁾ Nur in sehr seltenen Fällen trug man beide zu singenden Texte ein; im Roter Bestand liegen zwei solche Ausnahmebeispiele vor. Das abschließende »Dona nobis

»Dona nobis pacem« zur Musik des »Kyrie eleison«:

KOMPONIST	WERK	SIGNATUR
Nikolaus Betscher	Messe D-Dur	A 079
ders.	Messe B-Dur	A 080 F
Franz Anton Rosetti	Messe D-Dur	A 148
Johannes Evangelista Schreiber	Messe d-moll op.2,6	A 175,01-06

Darüberhinaus gibt es immer wieder individuelle Lösungen solcher Wiederholungen musikalischer Abschnitte zu unterschiedlichen Textteilen, und aus dem Roter Bestand sollen hier einige Beispiele genannt werden:

KOMPONIST	WERK	SIGNATUR	WIEDERHOLUNG MUSIKALISCHER ABSCHNITTE
Anonymus	Messe F-Dur	A 024	Dona nobis pacem = Cum sancto spiritu
Anonymus	Messe d-moll	A 021	Dona nobis pacem = Pleni sunt caeli
Johann A. J. Giuliani	Messe g-moll	A 129	Dona nobis pacem = Cum sancto spiritu
Carl Anton Hammer	Messe Es-Dur	A 032	Dona nobis pacem = Gloria Dei patri (<i>Fuga</i>)
Joseph A. Holzmann	Messe D-Dur	A 012	Et resurrexit = Credo
ders.	Messe G-Dur	A 112	Et resurrexit = Credo
ders.	Messe B-Dur	A 114	Et resurrexit = Credo
ders.	Messe Es-Dur	A 115	Et resurrexit = Credo
Hieronymus Mango	Messe D-Dur	A 009	Osanna im Sanctus und Benedictus jeweils wie Pleni sunt caeli
Joseph W. Michl	Messe C-Dur	A 138	Dona nobis pacem = Cum sancto spiritu
ders.	Messe g-moll	A 139	Osanna im Benedictus = Cum sancto spiritu
Augustin Ullinger	Messe g-moll	A 161	Dona nobis pacem = Amen im Gloria
			Dona nobis pacem = Amen im Gloria

Bei der Vertonung einer Messe mußte der Komponist schließlich noch ihre Eignung für die Liturgie beachten; d. h. das Werk durfte nicht zu lange dauern. Besonders die textreichen Abschnitte (»Gloria« und »Credo«) waren in dieser Hinsicht problematisch. Neben dem Verzicht auf Textwiederholungen (wie sie für jene Zeit allerdings recht typisch gewesen wären) und einer »zügigen« Vertonung⁶⁹⁾ gab es nur zwei

pacem« einer Messe in G-Dur von Franz Christoph Neubauer (A 006) sollte zu einem Teil der »Kyrie«-Musik gesungen werden, und in den Stimmen wurde deshalb nach dem »... miserere nobis« *Dona ut Kyrie* eingetragen; der betreffende Musikabschnitt in den Vokalstimmen liegt doppelt textiert vor. Ebenfalls zweifach textiert sind die musikalisch identischen Teile in einer Messe in G-Dur (Et resurrexit = Credo; Dona nobis pacem = Kyrie) von Joseph Alois Holzmann (A 112).

⁶⁹⁾ Solche geradezu eilig anmutenden Kompositionen kennt man aus den Salzburger Messen Mozarts.

Möglichkeiten, die allerdings beide nicht unproblematisch sind: zum einen konnten Teile des Textes gekürzt werden, zum anderen aber die (in der Regel vier) Stimmen des Chores simultan jeweils eigenen Text vortragen (sog. »Polytextur«); letzteres Verfahren erlaubte es zwar, die Vollständigkeit des Ordinariums zu bewahren, bewirkte andererseits natürlich eine völlige Unverständlichkeit der gesungenen Worte⁷⁰⁾. Beide Techniken wurden allerdings bedenkenlos angewendet, und offenbar sah man in keiner ein Problem; selbst Komponisten geistlichen Standes (darunter auch Konventualen) beflößigten sich dieser Methoden.

A 090 — Nikolaus Betscher: Te Deum D-Dur

Da die Werke der Klosterkomponisten nur als Stimmensätze vorliegen, kann besonders die Ploytextur, die man in der Partitur schnell feststellen könnte, nicht ohne weiteres erkannt werden. Deshalb soll hier ein eher zufällig gefundenes Beispiel aus dem Roter Bestand vorgestellt werden, bei dem es sich zwar nicht um eine Mesese handelt, an dem sich aber das Prinzip eindrucksvoll aufzeigen läßt. Es handelt sich um den Abschnitt »Tu rex gloriae« aus N. Betschers Te Deum D-Dur (A 090), wo jede Chorstimme einen eigenen Text vorzutragen hat.

Auch hinsichtlich der Instrumentierung gab es festgefügte Traditionen. Neben der naheliegenden Verwendung von Pauken und Trompeten zu Beginn des »Gloria« werden häufig noch solistische (»konzertierende«) Instrumente in das »Benedictus« einbezogen⁷¹⁾.

Konzertierende (solistische) Instrumente im »Benedictus«:

SIGNATUR	KOMPONIST	WERK	SOLO-INSTRUMENT
A 033	Anonymus	Messe Es-Dur	Flöte
A 076	Nikolaus Betscher	Messe G-Dur	Violine
A 078	Nikolaus Betscher	Messe D-Dur	Zwei Solobratschen
A 093	Franz Bühler	Messe Es-Dur	Solistische Orgel
A 006	Franz Christoph Neubauer	Messe G-Dur	Violine

Schließlich muß noch kurz auf die Art und Weise kurz eingegangen werden, wie im 18. Jahrhundert der Gregorianische Choral interpretiert worden ist. Aus ehemaligem Besitz des Klosters ist nämlich ein

⁷⁰⁾ Ein berühmtes Beispiel für Polytextur ist das »Gloria« aus J. Haydns früher, wohl um 1750 entstandenen »Missa rorate caeli desuper« (Hob.XXII:3), das nicht einmal eine Minute dauert, obwohl der Text vollständig vertont worden ist.

⁷¹⁾ Noch Beethovens ausgesprochen »moderne« Missa solemnis, die sich von den übrigen zeitgenössischen Kirchenkompositionen in vielfacher Hinsicht abhebt, folgt dieser Tradition.

Antiphonarium bekannt, das zwar nicht Bestandteil des aus Rot an der Rot stammenden Musikalienbestands des Schwäbischen Landesmusikarchivs ist, aufgrund seiner musikgeschichtlichen Bedeutung dennoch hier erwähnt werden muß. Michael Haydn hat dieses Liturgicum im Auftrag des Klosters 1792 bearbeitet, und es stellt sicherlich eines der großartigsten Beispiele für die unserem heutigen Verständnis dieser Musik äußerst befremdliche Aufführungspraxis dar⁷²). Die Titelseite informiert über die Entstehung dieser Handschrift:

Antiphonae / Gregoriani cantus modulis illigatae / componente vocem bassam / D. Joanne Michaelae Hayden Organaedo / Juvavensi longe celeberrimo / Jussu Reverendissimi Perillustris ac Amplissimi D.D. / Nicolai [Betscher] Abbatis nostri musices auctoris / & fautoris gratiosissimi. / ad usum chori Rothensis conscriptae / a P. Sigismundo Hogl⁷³). R.[egularis] C.[anonicus].

Die Gregorianischen Melodien wurden nach dem ästhetischen Geschmack der Zeit — nämlich mit Generalbaßbegleitung (also mit der Orgel) — aufgeführt, d. h. mit dur-moll-tonalen Akkordverbindungen unterlegt, die dem Wesen der alten Melodien eigentlich völlig fremd sind. Die rhythmische Unbestimmtheit dürfte aufgegeben worden sein, da die Anzahl der Melodietöne nahezu identisch mit denen des Basses ist.

⁷²) Einzelheiten zur Entstehung und dem Inhalt s. den Artikel von SCHMID (wie Anm. 13). — Das Autograph befindet sich heute in der Österreichischen Nationalbibliothek Wien (Sig. ms. 18788), eine Abschrift in der Bayerischen Staatsbibliothek München (Mus. Ms. 3811), ein drittes Exemplar wird in der Diözesanbibliothek Rottenburg (Sig. natur F 400) aufbewahrt; der letztgenannte Band diente primär als Forschungsgrundlage für den Aufsatz von Schmid. — Im Schwäbischen Landesmusikarchiv werden noch aus dem ehemaligen Dominikanerinnenkloster Siessen acht vergleichbare Musikalien aufbewahrt (Signaturen V 11 bis V 18), von denen vier mit 1771 datiert sind (die übrigen dürften ebenfalls um diese Zeit entstanden sein). — Ein weiteres Beispiel aus späterer Zeit (1824) befindet sich im hiesigen Archivbestand aus Ehingen (Stadtpfarrkirche; L 1); hier wurden die Gregorianischen Melodien in Halbe Noten ohne Taktgliederung umgesetzt und (rhythmisch nahezu gleichgestaltig) mit einer Baßlinie versehen.

⁷³) Angaben nach GAMS, *Nekrologien* ... (wie Anm. 30): Sigismund Hogel (1741–1829); es werden keine besonderen Aufgabenbereiche Hogels im Kloster erwähnt.

4. Liste der erwähnten Komponisten⁷⁴⁾

- | | |
|---|---|
| Willebold ANGEGER OPraem
(1771–1833) | Geboren in Weißenhorn; Profess um 1792; zwischen 1797 und 1800 aus unbekannten Gründen nicht mehr im Kloster Rot an der Rot (wahrscheinlich in der Schweiz); ab 1800 Benefiziat in Immenstadt.

Lit.: s. Anm. 29 im vorliegenden Beitrag. |
| Sixtus BACHMANN OPraem
(1754–1825) | Geboren in Kettlershausen; Bachmann wird in Zusammenhang mit der Biographie Mozarts häufig erwähnt; 1766 fand in Markt Biberbach (nicht — wie irrtümlich immer wieder genannt — Biberach) ein Wettspiel auf der Orgel zwischen den beiden Musikern statt. 1771 Eintritt ins Prämonstratenserkloster Marchtal (Profess: 1773); nach der Säkularisation in Reutlingendorf als Pfarrer bis zu seinem Tod.

Lit.: Sixtus Bachmann, <i>Die doppelchörige Missa solennis in C</i> , vorgelegt von Rudolf Faber, München 1997; = <i>Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg</i> , Bd. 5); hier ein ausführlicher Beitrag zu Leben und Werk. |
| Anton Adam BACHSCHMID
(1728–1797) | Violinist, Konzertmeister und Kapellmeister in Eichstätt (Nachfolger von → Mango); komponierte vorwiegend Kirchenmusik. |
| Ludwig van BEETHOVEN
(1770–1827) | Siehe einschlägige Fachliteratur. |
| Alois BERNARD OPraem
(geb. 1739) | Komponist im Kloster Berkheim bei Leutkirch (wurde später von Rot an der Rot inkorporiert). |
| Nikolaus BETSCHER OPraem
(1745–1811) | Geboren in Berkheim; Profess: 1765; Wahl zum letzten Abt von Rot an der Rot: 1789; qua Amtes auch... <i>SACRI ORDINIS PER SUEVIAM, ALSATIAM, HELVETIAM ET GRISONIAM VISITATOR ET VICARIUS GENERALIS</i> ... (Angaben nach dem Konventskatalog von 1803); nach der Säkularisation im Ruhestand.

Neben den erwähnten Werken sind noch zwei gedruckte Kompositionen Betschers zu nennen: |

⁷⁴⁾ Neben biographischen Stichpunkten wird noch vereinzelt auf monographische Literatur zu manchen der genannten Komponisten hingewiesen, wenn diese wenig bekannt sein dürfte.

- Rondo für Klavier A-Dur* (in: *Blumenlese für Klavierliebhaber, eine musikalische Wochenschrift*, Speyer: Bossler, 1783); *Gesellschaftslieder wieder [sic] die Mode im reinen Tone [...] in vier Lieferungen* (Augsburg: Gombart, o. J.).
- Lit.: Gertrud BECK: *Ein Musiker mit dem Krummstab — Reichsprälat Nikolaus Betscher von Rot*; in: *Zeit und Heimat, Beiträge zur Geschichte, Kunst und Kultur von Stadt und Kreis Biberach*, Beilage der *Schwäbischen Zeitung*, Ausgabe Biberach an der Riß (27. Jg., Nr. 1, 19. April 1984); dies.: *Nikolaus Betscher — Der Klosterkomponist von Rot an der Rot erfährt breite Anerkennung*, ebd., (29. Jg., Nr. 1, 17. April 1986).
- Franz Xaver BRIXI
(1732–1771) Organist und Kapellmeister an verschiedenen Kirchen in Prag.
- Anton BRUCKNER
(1824–1896) Siehe einschlägige Fachliteratur.
- Franz BÜHLER OSB
(1760–1823) Seit 1801 Domkapellmeister in Augsburg (Nachfolger von → J. C. Drexel; einer seiner Schüler war → J. M. Demmler). Er dürfte zwischen ca. 1800 und 1840 der populärste Kirchenmusikkomponist in Süddeutschland gewesen sein.
- Johann Michael DEMMLER
(1748–1785) Organist, Pianist und Komponist (v. a. geistlicher Dramen) in Augsburg (Schüler von → J. Giuliani).
- Karl DITTERS VON DITTERSDORF
(1739–1799) Zu seiner Zeit einer der populärsten Komponisten (v. a. Opern, Sinfonien und Kammermusik).
- Johann Chrysostomus DREXEL
(1758–1801) Seit 1797 Domkapellmeister in Augsburg (Amtsvorgänger von → F. Bühler).
- Lit.: Hermann ULLRICH, *Johann Chrysostomus Drexel (1758–1801), Leben und Werk, zugleich ein Beitrag zur Geschichte der Augsburger Dommusik*, Augsburg 1991.
- Johann Melchior DREYER
(1746–1824) Organist und Musikdirektor in Ellwangen.
Lit.: *Johann Melchior Dreyer, ein ostschwäbischer Kirchenmusiker um 1800* von Günther Grünsteudel, Edwin Michler, Hermann Ullrich, Nördlingen 1996.

- Johann Andreas Joseph GIULINI (1723–1772) Seit 1755 Domkapellmeister in Augsburg; einer seiner Schüler war → J. M. Demmler.
- Franz GLEISSNER (1761–1818) Als Komponist und Lithograph v. a. in München tätig.
- Adalbert GYROWETZ (1763–1850) Nach längerer Zeit der Wanderschaft durch die verschiedenen europäischen Musikmetropolen von 1804–1831 Kapellmeister an der Wiener Hofoper. Komponist v. a. von Instrumentalmusik (Sinfonien, Kammermusik).
- Carl Anton HAMMER (2. Hälfte 18. Jahrhundert) Mitglied der Hofkapelle in Wallerstein (ebenso → F. A. Rosetti).
- Norbert HAUNER CRSA (1743–1827) Komponist im Augustiner-Chorherrenstift Herrenchiemsee; letzter Stiftsdekan des Klosters (bis 1803).
- Johann Michael HAYDN (1737–1806) Domkapellmeister in Salzburg; zu seiner Zeit als Komponist kirchenmusikalischer Werke ebenso berühmt wie sein Bruder Joseph. Lehrer u. a. von Carl Maria v. Weber.
- Joseph HAYDN (1732–1809) Siehe einschlägige Fachliteratur.
- Franz Xaver HEEL (1758–1831) Bisher nicht näher identifizierbar.
- Johann Adam HILLER (1728–1804) Komponist, Thomaskantor in Leipzig von 1789–1801, gründete hier die Gewandhauskonzerte.
- Franz Anton HOFFMEISTER (1754–1812) Komponist (v. a. Sinfonien und Kammermusik), Verleger in Wien und Leipzig.
- Johann Nepomuk HOLZHEY (1741–1809) Einer der bedeutendsten Orgelbauer Süddeutschlands.
- Joseph Alois HOLZMANN (1762–1815) Siehe Anm. 20.
- Johann Philipp KIRNBERGER (1721–1783) Musiktheoretiker.
- Justinus Heinrich KNECHT (1752–1817) Musikdirektor in Biberach/Riss.
- Marianus KÖNIGSPERGER OSB (1708–1769) Komponist im Kloster Prüfening bei Regensburg.

- Leopold KOZELUCH Musiklehrer und Hofkomponist in Wien.
(1747–1818)
- Philipp Joseph Anton (Lambert) KRAUS OSB (1729–1790) Komponist und Prior des Klosters Metten.
- Joseph LEDERER CRSA Musikdirektor im Augustiner-Chorherrenstift
(1733–1796) »Zu den Wengen« (Ulm).
- Peter von LINDPAINTNER Kapellmeister in München und seit 1820 Hof-
(1791–1856) kapellmeister in Stuttgart.

Lit.: Reiner NÄGELE, *Peter Joseph von Lindpaintner — Sein Leben, sein Werk. Zur Typologie des Kapellmeisters im 19. Jahrhundert*, Tutzing 1993.
- Nonnosus MADLSEDER OSB Komponist im Kloster Andechs.
(1730–1797)

Lit.: Robert MÜNSTER, *Thematisches Verzeichnis der erhaltenen Kompositionen von P. Nonnosus Madlseder (1730–1797) aus der Abtei Andechs*, in: *Musik in bayerischen Klöstern I, Beiträge zur Musikpflege der Benediktiner und Franziskaner*, Regensburg 1986, S. 225–257.
- Hieronymus MANGO Kapellmeister in Eichstätt.
(geb. um 1760; gest. vor 1790)
- Vicente Martín y SOLER Opernkomponist spanischer Herkunft; wirkte v. a. in Italien, später auch Wien, London und St. Petersburg.
(1754–1806)
- Joseph Willibald MICHL Kontrabaßvirtuose, Verleger, Komponist; u. a. in Weyarn und Numarkt tätig.
(1745–1816)
- Almachius MOHR OPraem Chorregent in Rot an der Rot seit 1797; nach 1803 Weltpriester in Oberndorf und Dettingen.
(1771–1822)
- Wolfgang Amadeus MOZART Siehe einschlägige Fachliteratur.
(1756–1791)
- Joseph MYSLIVECEK Berühmter Opernkomponist seiner Zeit; v. a. in Italien (dort unter dem ehrenvollen Spitznamen »Il divino boemo«).
(1737–1781)
- Franz Christoph NEUBAUER Violinspieler und Komponist; u. a. Kapellmeister in Bückeburg.
(ca. 1760–1795)
- Eugen PAUSCH OCist Komponist und Musikdirektor im Kloster Walderbach (Oberpfalz).
(1758–1838)

- | | |
|---|---|
| Giovanni Battista PERGOLESI
(1710–1736) | Italienischer Opernkomponist («La serva padrona»); in der Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts ist sein Stabat mater eines der zentralen Werke. |
| Ignace PLEYEL
(1757–1831) | Österreichischer Komponist, Verleger und Klavierfabrikant; lebte seit 1795 in Paris. |
| Aemilian ROSENGART OSB
(1757–1810) | Komponist im Kloster Ochsenhausen.

Lit.: Georg GÜNTHER, <i>Ein zur Musik taugliches Subjekt — Der Komponist Aemilian Rosengart (1757–1810) aus dem Kloster Ochsenhausen (Oberschwaben)</i> , in: <i>Kirchenmusikalisches Jahrbuch</i> , 81. Jg. (1997), Köln 1998, S. 125–158. |
| Franz Anton ROSETTI
(= Rösler; 1750–1792) | Kapellmeister in Öttingen-Wallerstein; komponierte v. a. Sinfonien, Konzerte und Kammermusik. |
| Giuseppe SARTI
(1729–1802) | Opernkomponist italienischer Herkunft; war u. a. in Kopenhagen und St. Petersburg tätig. |
| Gregor SCHMID OSB
(1748–1780) | Komponist im Kloster Ochsenhausen. |
| Joseph Aloys SCHMITTBAUR
(1718–1809) | Komponist, Dirigent und Glasharmonikafabrikant; Kapellmeister in Karlsruhe und Köln. |
| Johannes Evangelista SCHREIBER
OCist (1716–1800) | Schweizer Komponist im Kloster St. Urban. |
| Gregor SCHREYER OSB
(1719–1767) | Komponist und Chorregent im Kloster Andechs. |
| Franz SCHUBERT
(1797–1828) | Siehe einschlägige Fachliteratur. |
| Tommaso TRAIETTA
(1727–1779) | Italienischer Opernkomponist; einer der wichtigsten Vertreter der sog. »Neapolitanischen Schule«. |
| Augustin ULLINGER
(1746–1781) | Als Komponist und Organist vorwiegend in Freising tätig. |
| Johann Baptist VANHAL
(1739–1813) | Komponist, Organist; als freischaffender Künstler vorwiegend in Wien. |
| Benedict WENZ
(1758–1827) | Bisher nicht näher identifizierbar. |

David WESTERMAYER
(1733–1775)

Bisher nicht näher identifizierbar.

Alois WIEST OPraem
(geb. 1745; gest. um 1800)

Komponist im Kloster Weißenau.

Lit.: Georg GÜNTHER, *Eine »Hohe Messe« aus Oberschwaben — Die Messe in G-Dur des Weißenauer Klosterkomponisten Alois Wiest*, in: *850 Jahre Prämonstratenserabtei Weißenau 1145–1995*, Sigmaringen 1995, S. 525–549.

Johann ZACH
(1699–1773)

Violinist und Organist zunächst in Prag, dann in Mainz als Kapellmeister tätig.

Summary

The former monasteries of Upper Swabia (Oberschwaben) had a highly sophisticated musical culture, which virtually has not been studied up to the present day. Apart from the musical archives of Ochsenhausen or Weingarten the Schwäbische Landesmusikarchiv (Tübingen) also preserves the written music of the former Premonstratensian Imperial Abbey Rot, whose inventory with all of its characteristic features will be presented in this article. The collection only contains parts (no scores), which all date back to the time just before secularization (1803) and which mostly comprise manuscripts with some additional printed material. The works are written as pieces of sacred music (Masses, Vespers, hymns, offertories etc. mostly written for choir and orchestra), which can stylistically be compared with those of J. Haydn or W.A. Mozart. Among the music numerous unique pieces from composing conventuals (Nikolaus Betscher, Willebold Angeber et al.) can be found. The documented compositions demonstrate that the music produced by the musicians in the monastery was of a very high standard, which can definitely be compared with that of the professional ensembles of the big cities.

Otto-Reiniger-Str. 54
D-70192 Stuttgart

Georg GÜNTHER